

A szerkesztők munkatársai:

Bucsics Katalin

Losoncz-Kelemen Emese

Major Ágnes

Márjánovics Diána

Faragó Kornélia – Kappanyos András (szerk.)

HOSSZMETSZET

Újvidék–Budapest konferenciasorozat

ELŐSZÓ

Ez a könyv természete szerint retrospektív, de szándékaink és reményeink szerint nem a múltba tekint – ahogyan ennek a múltnak a már eltávozott szereplői is előre tekintettek, például a következő nemzedékre, adott esetben ránk, akik most ezt a könyvet az olvasó elé bocsátjuk. Ezek az eltávozott szereplők – Bányai János, Béládi Miklós, Bodnár György, Bori Imre, Danyi Magdolna, Erdődy Edit, Gerold László, Juhász Erzsébet, Rónay László, Szabolcsi Miklós, Szegedy-Maszák Mihály, Utasi Csaba, vagy az alkalmilag csatlakozó Balassa Péter – nagyon megnehezítik, hogy erre a múltra objektív és érzelemmentes jelzőket találjunk. Ezért maradjunk is a tényeknél.

Mintegy negyvenöt évről van szó, s ha az előzményeket is figyelembe vesszük, inkább az ötvenhez közelít: ez már jócskán a „meglett ember” életkora. A szerzők jó részének teljes szakmai pályáját felöleli ez az időszak, de néhányuknak a teljes eddigi életét is, születésüktől kezdve. A legállhatatosabb résztvevő, Gerold László haláláig egyetlen alkalmat se hagyott ki, ami negyven konferenciát jelent. De az egyetlen még köztünk lévő alapító, Pomogáts Béla is csupán azért szorult a második helyre (Bányai Jánost megelőzve), mert nagy felelősséggel járó megbízatásai egy-két alkalommal máshová szólították.

A két kutatócsoport közötti kapcsolatfelvétel 1970 tájékára tehető. Az újvidéki Hungarológiai Intézet és a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének Modern Irodalmi Osztálya közös délszláv–magyar kapcsolattörténeti konferenciákat rendezett, amiben nyilvánvalóan kulcsszerepet játszott Vujicsics D. Sztoján (1933–2002) kapcsolatrendszere és szervezőkészsége. A két intézmény 1974-ben kötött együttműködési megállapodásának aláírói Szelei István intézeti igazgató és Bodnár György főosztályvezető. A megállapodás szövege a magyar irodalomtörténeti és a délszláv–magyar kapcsolattörténeti tanácskozások szándékát is tartalmazza. A hosszabb távú közös munka lehetősége az ellenőrizhetetlen szájhagyomány szerint Bori Imre és Béládi Miklós vitájában villant fel először, akik semmilyen módon nem tudták meggyőzni egymást az avantgárdal kapcsolatos álláspontjukról. Az avantgárd témája minden szempontból időszerű volt: Kassák halála után felélenkült az érdeklődés, Bori épp avantgárd „triptichonján” dolgozott, Béládi a „Spenót” folytatásán, Szabolcsi a *Jel és kiáltáson*, s miközben Budapesten ébredezett a földalatti neoavantgárd, Újvidéken már évek óta aktívan és nyilvánosan működött az *Új Symposion*. In-

nen indult útjára a modern magyar irodalom kulcskérdéseivel foglalkozó közös kutatás, miközben – párhuzamosan – a kapcsolattörténeti együttműködés is fennmaradt (csúcspontja alighanem az 1982-es Krleža-konferencia volt). A Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék és a Hungarológiai Intézet fuzionálásával (1976) létrejött a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete pedig (Bori Imre és Bodnár György aláírásával) 1981-ben új megállapodást kötött a tudományos együttműködésről és a konferenciák évenkénti megrendezéséről.

Centrum és periféria tekintett itt egymásra furcsa dialektikában. A magyar kultúra kontextusában Budapesthez képest minden periféria, de Újvidék mégis sokkal nagyobb szabadsággal rendelkezett: egyrészt, mert a magyar kisebbséget a jugoszláv kultúrpolitika nem kontrollálta túlságos szigorral, másrészt, mert a kor Jugoszláviája sokkal nyitottabb és nyugatosabb volt Magyarországnál, s így Újvidék sok szempontból közelebb állt a nyugati kultúra központjaihoz, mint Budapest. A nézőpontoknak és tapasztalatoknak ez a viszonylag csekély, de mégis döntő eltérése rendkívül inspiráló volt mindkét fél számára. Hogy mikor melyik fél volt éppen szabadabb vagy veszélyeztetettebb, az a közel fél évszázad során sokat változott, de ez az inspiráció mindvégig megmaradt. Minden konferencián egy-egy közösen kiválasztott tárgyra tekintünk, de kissé eltérő szempontból, s az így regisztrált eltérések rengeteg értékes információt rejtenek, mélységet adnak a megértésnek.

Az első lendületben az avantgárd egyes ágaival, szakaszaival, részproblémaival foglalkozó konferenciák követték egymást, majd néhány műfajttörténeti kérdés után az egyes szerzői életművekről szóló „monografikus” konferenciák sora következett, amely a 90-es évek elejétől kifejezetten kortárs szerzőkre koncentrált. A kétezres évek közepétől azután az irodalomelméleti és poétikai szempontokat erőteljesen mozgósító problémák köré szerveztük a konferenciáinkat, hasonlóan a tematikus folyóiratszámok felépítéséhez. Az egyszerűbb, a tematikus olvasás megújítására ösztönző hívószavak (utazás, természet, város) olyan összetettebb problémakörökkel váltakoztak, amelyek a fikciós írás szemléletmódjának, sőt az irodalom létmódjának alapkérdéseit, változásait is kérdőre vonják (mítosz, tapasztalat, referenciális igazság, intimitás, tudományos diskurzus, tárgyi világ, lehetséges világok, kizökkent világ). Ezután konkrét tematikai körülhatárolások következtek (pénz az irodalomban, fiktív és valóságos topográfiák), majd a poétikai-narratológiai kérdések felől elkezdtünk az irodalmi modernség történeti-kultúrantropológiai lényegét megragadó témák felé fordulni (hagyomány és lelemény, modernizációs minták és kísérletek). Körülbelül itt tartunk napjainkban.

A negyvenöt év negyvenhárom konferenciát jelent: az 1974-es kezdet után két év szünet következett, de 1977 óta, negyvenkét éven át egyetlen alkalom sem maradt ki. A köszöntőket, zárszókat és megemlékezéseket nem számítva mintegy 520 előadás hangzott el 84 szerzőtől, s ezek túlnyomó többsége nyomtatásban is megjelent. Az összterjedelem hozzávetőleg 160 nyomdai ívet tehet ki, ha nem szá-

molunk a szaktanulmánnyá fejlesztett előadásokkal és különféle újrairásokkal, újraközlésekkel. A publikációkra rendszerint csoportosan került sor, hogy a gondolatmenetek értelmezhessék egymást, kontextust adjanak egymásnak, s így összességükben – a konferenciasorozat elveinek jegyében – többet mondjanak, mint az egyes részek összege. A konferenciákat bejáratott rend szerint, évenként váltakozva rendeztük meg a két helyszínen, Újvidéken és Budapesten. Ettől csak egy esetben tértünk el: 1992-ben a jugoszláviai helyzet bizonytalansága miatt soron kívül Budapest adott otthont az eseménynek. Ettől eltekintve a folyamatosságot sem a két országban bekövetkezett politikai változások, sem a délszláv háború eseményei nem szakították meg. Az együttműködésben részt vevő jogi személyiség mindkét oldalon változott: a Hungarológiai Intézetet követő Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, majd a Magyar Tanszék jogfolytonos szervezői szerepét a Szerb Tudományos Akadémia Újvidéki Tagozata vette át, az Irodalomtudományi Intézet pedig a Bölcsészettudományi Kutatóközpont részévé vált időközben. A többnemzedékes kutatóközösségek identitását és az együttműködés folyamatosságát azonban ez semmilyen tekintetben nem befolyásolta. A nemzedékek egyidejű és egyenrangú jelenléte – professzortól doktori hallgatóig – mára a konferenciasorozat egyik legfontosabb hagyományává vált. Mindkét oldalon súlyt helyezünk arra, hogy lehetőséget adjunk a fiatal, tudományos fokozattal még nem rendelkező kutatóknak a nemzetközi tapasztalatszerzésre és publikálásra. A jelen kötet szerzői közül is többen itt estek át a tűzkeresztségen. A fiatalok folyamatos jelenléte reményt ad arra, hogy az elődeinktől örökölt vállalkozást lesz kinek továbbadni, és a „meglett ember” kora után a tisztes időskort is megérheti, anélkül, hogy tartalmában és dinamikájában egy fikarcnyit is öregednék.

*

A kötetet összeállítása során minden évből egy-egy reprezentatív írást választottunk ki, mindig a rendező fél részéről. Úgy igyekeztünk válogatni, hogy minden korosztály arányos képviselőt kapjon, előnyben részesítve a visszatérő, törzstagnak számító, a sajátos arculat kialakításához hozzájáruló előadókat. Ennek jegyében a legfontosabb alapítók két megjelenést is kaphattak, ami egyrészt tanítványi tiszteletünket is kifejezi irántuk, másrészt valamelyest rá is kényszerültünk erre, mivel az első években a tanácskozó közösség a mostaninál sokkal zártabb körben működött. Szabolcsi Miklós 1974-es rövid vitaindítóját „belső előszóként” az előadások elé illesztettük, mint az egész folyamatot szimbolikusan elindító, hangütését meghatározó gesztust. A szövegek hivatkozási rendszerét egységesítettük, helyesírását a ma érvényes szabályokhoz igazítottuk (például „avantgárd”), de a hivatkozásokban (beleértve a bibliográfiát is) a visszakereshetőség érdekében meghagytuk az eredeti írásmódot.

Szabolcsi Miklós

A VITA ELÉ

I. Azért vagyunk együtt, itt, jugoszláviai magyar és magyarországi irodalmárok, hogy közös kérdéseinket megvitassuk. Nem címkékkal kell ellátnunk egymást, nem egymás képzelt nézeteivel vitatkozunk, hanem tényekkel, adatokkal, érvekkel.

Mi az, amiben egyetértünk? – Kiindulásunk: abban, hogy a magyarországi avantgárd kérdése fontos és lényeges: és abban is egyetértünk, hogy bár a magyarországi irodalomtudomány már évek óta érintette a kérdést, felvetették a problémát (itt főleg Illés László úttörő érdemét kell kiemelni), részletmunkálatok is folytak, de Bori Imre érdeme, hogy végre megírta a magyar avantgárd egységes történetét, hatalmas anyagot dolgozva fel, igen sok mozzanatra hívta fel a figyelmet. Bori Imre munkássága jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni, és hozzáteszem, hogy Kassák Lajosról is lényegében ő írt először teljes pályaképet – mindezzel alapvető könyveket tett le a tudomány asztalára. Hadd tegyem hozzá: a magyar irodalomtudomány és kritika egészére is hatással volt úttörő munkássága. És amikor most a továbbiakban a magyarországi avantgárd kérdéseiről vitatkozni kezdünk, azt épp Bori Imre ilyen érdemei, szerepe elismerésének alapján tehetjük meg.

II. Mit szeretnék vitára bocsátani? Mindenekelőtt még egyszer – talán önmagamat is kiegészítve, önmagammal is vitatkozva, önmagamat is továbbgondolva –, ismét az avantgárd fogalmáról, köréről, meghatározásáról valamit.

Hadd kezdjem avval, hogy még az avantgárd kérdése is csak része egy még általánosabbnak: az irodalmi áramlatok, irányzatok meghatározása, vizsgálata általános kérdéseinek. Munkám során bele kellett ütköznöm abba a kérdésbe, hogy „expresszionizmus”, „szürrealizmus” és más irodalmi áramlatokat jelző fogalmakat, s a belőlük képzett jelzőket („impresszionista vers”, „szecessziós szerkezet”, „szürrealista irodalmiság”) könnyelműen használjuk, tehát szükséges, hogy az irodalmi áramlatok, irányzatok fogalmát, szerkezetét az eddiginél pontosabban meghatározzuk. A világ irodalomtudományában különben is észrevehető törekvés ma éppen az irodalom történeti mozgásának az eddigieknél alaposabb vizsgálata, mintegy visszahatásul is a szinkronia túlhangsúlyozásával, a statikus formai vizsgálatokkal szemben.

Most csak körvonalazva a problémát: úgy gondolom, hogy mindenekelőtt le kell választani, külön kell tárgyalni egy-egy irodalmi áramlat mozgalom-részét – tehát szét kell választani szociológiai megjelenését és valódi létét. Végső elemzésben az irodalmi iskola, kör, mozgalom irodalomszociológiai probléma, a kiscsoportok szociológiája körébe tartozik, így van ez az avantgárd esetében is, ahol irodalmi, esztétikai törekvések *szociológiai megjelenési* formája a mozgalom, kör, csoport volt. Továbbmenően: külön kell tárgyalni egy-egy irodalmi áramlat kifejtett ideológiáját, világképét, azaz rendszerint manifesztumokban, programokban kifejezésre jutó elveit. Végül el kellene jutni a leglényegesebbig: mi jelenik meg az egyes művekben? Mi az, ami az egyes kötetekben közös, és egy áramlatra jellemző, annak hatására jöhetett létre? A jövőben a vizsgálat számára nyilván éppen az válik legfontosabbá, ami a művek különféle rétegeiben jelenik meg. Az áramlat hatásai jelentkeznek a témaválasztásban, a mű megformálási elveiben, a nyelvi rétegekben, a mű színhelye megválasztásában, díszletekben, kellékekben.

Mindez, ismétlem, előrebocsátott vázlata egy most kialakuló gondolatmenetnek.

Egy másik szempont: úgy hiszem, hogy szét kell választani egy irodalmi áramlatot, irányzatot és az áramlatból annak mintegy megszűnte után tovább élő stíluseszközöket, kliséket. Minden művészet fejlődésében gyakori, hogy bizonyos, egyetlen áramlat sodrában kikovácsolódott poétikai eszközök, módszerek, nyelvi formák mintegy tovább élnek, önállósulnak és más kontextusba illeszkedve, egy más áramlat, irányzat alkotórészeivé lesznek. A vizsgált területen pl. egy-egy expresszionista ízü stílusfordulat vagy nyelvi eszköz jóval az expresszionizmus fénykora után is előfordulhat – merőben más jellegű szövegekben, anélkül, hogy a mű egésze ettől expresszionistává válna.

És ez figyelmeztet rá: az időben az egyes áramlatok, irányzatok különféle alkotóelemei annyira változnak, hogy végül is elérkezik egy időpont, amikor az áramlat már nem azonos önmagával. A minőségi felhalmozásnak ez az átcsapása természetesen nem egy pillanatban következik be, de észre kell vennünk: mikor van már *egészen másról* szó...

Néhány megjegyzés magához az avantgárd-kérdéshez: hadd vitatkozzam erről megjelent tanulmányaimra hivatkozva, és az ott kifejtetteket hadd toldjam meg csak annyival, hogy amit a *Jel és kiáltás* című kis kötetben adtam, az elsősorban az avantgárd szociológiai, majd politikai jellemzése és időbeli meghatározása. Alaposabban ki kellene még dolgozni az avantgárd filozófiai tudományos alapjainak kérdését, valamint azt a nagyon nehéz kérdést, vannak-e az egész avantgárd mozgalomnak általánosan *jellemző esztétikai kritériumai*, sajátos, *csak rá jellemző* poétikai, stilisztikai eszközei. Ezt a kérdést eddig csak bizonyos negatívumokkal szokták megválaszolni: rámutatva arra, hogy mennyiben állt szemben az avantgárd a 19. századi stílus- és formálóeszközökkel, mennyiben jelent szakítást velük. Az avantgárd általános esztétikai jellemzői

közül talán a *kép egyeduralmát*, eluralkodását lehetne jellemzőnek tartani. Itt is meg szeretném jegyezni, hogy óvatosan kell bánni bizonyos poétikai sajátságok, vívmányok hovatartozásával, hadd utaljak pl. arra, hogy az ún. szabadvers önmagában nem az avantgárdhoz tartozó jelenség, lényegében a szimbolizmus korszakában jelent meg, annak eszköztárából öröklődött tovább.

Változatlanul úgy tartom, hogy az irodalomtörténeti vizsgálatban nem használható az avantgárdnak mint örök magatartásformának, mint történelemfeletti, pszichológiailag értelmezhető magatartásmódnak jelzése, és ugyancsak nem tudnám elfogadni koron kívüli, koron felüli használatát sem. (Pl. az effajta megjelöléseket: „szürrealistának minősíthető irodalmiság”) Változatlanul úgy látom, hogy nem helyes *konzervatív avantgárdról* szólni, pontosabban: a század minden jelentős mesterét, ha valamiképpen elüt a 19. századtól, idesorolni, a késő szimbolizmus vagy az újklasszicizmus egyes olyan mesterei, mint Eliot vagy Valéry, véleményem szerint nem tartoznak az avantgárdhoz. És végül: az avantgárd és az elidegenülés viszonyáról, amely Bori könyvének egyik fő alapja: az avantgárd a 20. századi elidegenedett ember helyzetének tükrözése. Azt hiszem, a 20. századi elidegenedett ember törekvéseit, érzéseit, helyzetét *nemcsak* (s nem is elsősorban) az avantgárd eszközeivel fejezi ki, és viszont, az avantgárd nemcsak és nem is elsősorban az emberi elidegenedés kifejezője, hanem éppen ellenkezőleg: az elidegenedés megszüntetésének kísérlete is, és éppen a kapcsolatot talált ember egyik fajta kifejezője is.

Nincs lezárva – köztünk sem és bennem sem – az avantgárd problémája, azért tartottam szükségesnek mindezt előrebocsátani, hogy a véleménycsere részeséről ezen az alapon indulhasson meg. Mert úgy gondolom, először fogalmainkat kell szélesítenünk: lazán használt, a végtelenségig kitágított fogalmakkal nem megyünk sokra.

III. Az első vitakérdés: a magyar irodalmi avantgárd értelmezésének kérdése. Hadd kezdjem itt is avval: Bori Imrének igaza van, amikor arra mutat rá, hogy nagyobb a jelentősége, nagyobb a helye a magyar irodalmi fejlődésben, mint eddig hittük, több jelenség sorolható fel, több alkotó pályájának egyik vagy másik része érintkezett az avantgárddal. Amikor pl. a magyar szürrealizmus két, egymást évtizednyi távolságban követő hullámát rajzolja fel Bori Imre, akkor meggyőzően ábrázol olyan folyamatot, amelyet eddig is ismertünk, de amelyről így nem szólt az irodalomtörténet.

De itt is inkább vitakérdésekről, nyitott problémákról szeretnék szólni:

a) A magyar avantgárd történeti folyamata első szakasza leírásában a magyarországi irodalomtudomány (elsősorban Béládi Miklós cikkeire célzok) a magyarországi *aktivizmus* megjelölést alkalmazza – értve ezen egy sajátos, stílustörténetileg a kései szimbolizmus, futurizmus, expresszionizmus elemeit felhasználó, a *Nyugat* ellen lázadó, pacifista, antimilitarista töltésű mozgalmat, amely Kassák nevéhez és folyóirataihoz fűződik. Az a benyomásom, hogy

néhány olyan jelenség, amelyet Bori Imre expresszionistának jelez, inkább az aktivizmus körébe utalható, sőt meg kellene gondolni, hogy bizonyos irodalmi jelenségekre ne inkább a késő-szimbolizmus terminust alkalmazzuk-e.

b) A legáltalánosabb módszertani problémám Bori Imre ábrázolásával szemben az, hogy véleményem szerint túlságosan kiterjeszti mind a szürrealizmus, mind az expresszionizmus fogalmát egy sor olyan jelenségre, amely egész más körbe tartozik, és ahol csak ezen irányzatok stíluselemei, nyelvi sablonjai, konvenciói élnek tovább. Ennek kimutatása is érdekes feladat, de még nem minősít valakit expresszionistává (Németh László). Mint ahogy az expresszionizmus egyes gondolatai (pl. a Jóság) felbukkanása még nem tesz valakit expresszionistává. Ehhez hasonló módszertani probléma, ha más indítékú, más történelmi, irodalomtörténeti eredetű jelenségeket bizonyos felszíni rokonság alapján ideartozónak minősítünk. „Expresszív jelleg” még nem azonos az expresszionizmussal, József Attila biblikus versei más stíluskörből valók, máshol a szürrealizmus fogalmának, körének kiterjesztéséről van szó, mint szinte az egész magyar kritikai irodalomban, megjelenik a „surréalisme malgré lui”, azaz szürrealistának minősítünk – egyes motívumok, felszíni azonosságok alapján – műveket, írókat, áramlatokat, akiknek semmi közük nem volt hozzá, esetleg korábban is keletkeztek. Csak az álom felhasználása, csak a mágia iránti hajlam, vagy akár a csoda emlegetése nem minősít valakit szürrealistává, mindig a mű, az áramlat teljes kontextusa minősít. Így a népiesség, népdal, folklór iránti érdeklődés, annak beemelése a magas művészetbe Magyarországon egészen más indítékokból fakadóan történt, illetve ismétlődött 1906-ban, 1910-ben, 1921-ben, 1925-ben – Kodálytól Balázs Béláig, Adytól Erdélyi Jánosig. S a fiatal József Attila népdalossága nem a szürrealizmushoz, hanem többek között ehhez a többhullámú magyar irodalmi-művészeti újnépiességhez is kapcsolódott.

c) És végül: a legnehezebb, legkínosabb kérdés, az irodalomtörténész egyik legkínosabb kérdése, vajon a felsorolt, leltárba vett, kikutatott jelenségek jelentenek-e valóban értéket? Igaz, hogy leltárszerűen lehet szaporítani szerzők, kötetek, folyóiratok számát, de vannak olyan szerzők, akik tiszta bibliográfiai adatnál többet nem jelentenek, akiknek művei pusztán dokumentumértékűek. Mint ahogy a konzervatív irodalom súlyát sem művei, folyóiratai számain mérjük, úgy a Bori Imre könyvében tárgyalt szerzők és művek száma egyedül nem minősíti a magyar avantgárd fontosságát.

IV. És ez már átvezet a következő kérdéskomplexumhoz: a magyar irodalom fő irányzatai, áramlatai, fejlődésvonalai értelmezéséhez, egymáshoz viszonyított helyük kérdéséhez. Inkább kérdéseket tennék itt föl:

– vajon igaz-e, hogy a *Nyugat* s főleg Ady lírája mindenestül a posztszimbolizmus körébe utalandó, hogy végzetesen 19. századi, elkéssett? Nem lenne-e meggondolandó Király István álláspontja, aki Adyt a 20. századi fejlődéshez kapcsolja, mint a peremvidéki modernség sajátos képviselőjét?

– valóban igaz-e, hogy a magyar irodalmi fejlődésnek a 20. században két szakasza van, egy „felületesebben közéleti”, társadalmi és egy mélyebb, alapvetőbb, értékesebb, mert az emberi elidegenülést kifejező?

– bizonyítható-e valóban, hogy 1925 után lényegesen újat, értékeset adott a magyar avantgárd? vajon Kassák Lajos, Déry Tibor, Illyés Gyula, Németh Andor ez időpontig írt művein kívül és ezután mi jelentős értéket mutat fel a magyar avantgárd?

– vajon az 1930 körüli elfordulás az avantgárdtól, amely különben lezajlik szinte az egész európai irodalomban – tehát az a szakítás, amelyről Komlós Aladár és Vas István szólnak legmeggyőzőbben, de amit Szabó Lőrinc és Bálint György is leír, vajon ez a magyar irodalom gyengesége, gyávasága-e? vajon valóban meggondolatlan szakítás volt-e? vajon valóban lemaradás-e? és még tágabban: az a sajátos alakulat, amit – elismerem, még tovább pontosítandó terminussal, de lírai realizmusnak szoktunk nevezni, vajon valóban provinciáizmus-e, elfordulás-e az európai fejlődéstől? vajon az európai fejlődés igazi fővonala nem éppen az a „közéleti”, „elkötelezett”, az ember és a társadalom viszonyáról szóló-e, amely a mi irodalmunkat is jellemzi, mi bizonyítja, hogy az elidegenedett, elszigetelt egyén kiüttalan érzésének ábrázolása az igazi modern, az igazi „fővonal?”

– és végül, az a sokat és sokfelől vitatott 1935-ös évekbeni szintézis – amely véleményünk szerint az érett József Attila, Illyés, Bartók, Déry műveit jellemzi, és amely az avantgárd eszközeit integrálja egy modern realista együttesbe, tehát ez a szintézis valóban fennállt-e, és vajon ez a szintézis gyengeség jele-e, vagy ellenkezőleg: eredmény?

Mindezek a kérdések a magyar kritikai gondolkodás vitatott kérdései, a magam álláspontja ezekben a kulcskérdésekben lényegében az eddigi, csak ismételni tudom, hogy azt a bizonyos szintézist a két világháború közti magyar irodalom legmagasabb csúcsának tartom, hogy a legjelentősebb művek, legmaradandóbb értékek éppen akkor születtek, ennek a jegyében, hogy a „tisztá avantgárd” sodrában voltaképpen csak manifesztumok és féleredmények jöttek létre. Nem tagadva, hanem az eddiginél jobban kiemelve a magyar avantgárd jelentőségét, változatlanul csak az egyik összetevőnek tartom a fejlődésben. És ha a „harmadik nemzedék” 1938 utáni szürrealizmusáról szólok, ennek eredményeit is elismerve, itt is fel kell vetnem a kérdést, hogy vajon mennyi volt a kor problémái elől való menekvés, és hogy mennyiben erő vagy gyengeség jele ez a hullám.

V. E kérdésekkel és válaszokkal végeredményben ismét csak a világirodalmi fejlődés bizonyos alapkérdését érintjük.

És így ismét visszajutunk a kezdő kérdéshez: vajon mi az avantgárd, vajon mi a szerepe a világirodalom fejlődésében, vajon azonosítható-e a korszerű, a modern egyszerűen az avantgárddal?

És a magyar irodalomra visszatérve: mi a magyar irodalom „fővonala”? És van-e egyáltalán ilyen „fővonal”? Egy időben arról beszéltünk, hogy pl. a lírában Petőfi–Ady–József Attila a fővonal, most mintha a fővonallal szemben egy Füst Milán–Weöres Sándor–egzisztencialista és szürrealista József Attila számítana „fővonalként”. Nem lehetne-e nem ilyen kizárólagosan gondolkodni? Nem lehetne-e a teljes színeképet tekinteni? És nem lehetne-e úgy fogalmazni, hogy a magyar irodalomnak legalábbis lírában egy „lírai-realista” vagy intellektuális lírai modor, stílus az egyik fővonulata, amelybe belejátszik az avantgárd számtalan vívmánya?

És tartalmilag: helyes-e azt gondolni, hogy csupán az elidegenedett ember magányosságának, panaszának megszólaltatása igazán európai és korszerű, és vajon nem úgy van-e, hogy e magány feloldásának, az értelmes cselekvésben és értelmes közösségben való magára találásának ábrázolása is igazán európai, igazán korszerű, Sőt: az így felfogott közéletiség vajon nem igazabb válasz-e a kor nagyon is kínzó kérdéseire?

Irodalomtörténetileg pedig: vajon az avantgárd a világirodalom és az egyes nemzeti irodalmak történetében egy korszak-e, vagy egy korszak egyik összetevője, áramlatcsoportja?¹ Kérdéseket tettem föl, és a magam módján megpróbáltam válaszokat is fogalmazni, talán alkalmasak e kérdések és válaszok a további vitára, a nézetek tisztázására.

¹ A vita folyamán elhangzott véleményekre visszatérve úgy is fogalmaztam, hogy az avantgárd – mint voltaképpen minden irodalmi áramlat – viszonyfogalom is, azaz pl. csak a realizmus (vagy a szimbolizmus stb.) területének, hatókörének tisztázásával válik világossá az avantgárd területe is.

Bori Imre

A MAGYAR AVANTGÁRD IRODALOMTÖRTÉNETI HELYE

Az avantgárdkérdés ma is, mint ötven–hatvan évvel ezelőtt, vitára ingerel: a polémia, mely majdnem minden változatának lényeges mozzanata volt, mintha elszakadt volna dajkáló közegétől, s túlélte volna szülőjét. Az avantgárd immár lezárt történeti szakasza a világ művészetének, benne a magyarnak is, a viták (legtöbbször terméketlenek, célra nem vezetőek) ma is megosztják az embereket, arra készítetve, hogy vagy igennel vagy nemmel feleljenek, tagadják meg, vagy esküdjenek igazságaira. Paradoxon ez, hiszen éppen azért, mert immár történeti korszak, valóságvoltáról nem is lehet vitatkozni. Azt tapasztaljuk viszont, hogy nem értelmezéséről, jellege minősítéséről folynak a viták (vagy folytak nemrégiben is még), hanem létezéséről, tűnődve szüntelenül, hogy „volt-e avantgárd”, s ha el is jutottunk a feleletig, mondván, hogy van, nyomban hozzá is tettük, de minek beszélni róla. Hadd jegyezzük meg már itt a bevezetőben, hogy talán a magyar irodalomtörténet-írás az egyetlen Európában, amely szégyelli, hogy volt magyar avantgárd, s nem büszkélkedik, mint a világ annyi népe, hogy szellemét egykoron átjárta az a radikális élet- és művészetelv, amely századunk művészetét általában feldajkálta, jellegét és jellemét meghatározta.

Az elmúlt esztendőök több irodalomtörténeti kezdeményezése, szerencsére, megkímél bennünket attól, hogy az avantgárd létezésének bizonyításával kezdjük szemlélődésünket, mint annak idején, amikor a magyar irodalmi avantgárd mozgalmak történetéhez gyűjtöttünk adatokat. Örvendetesen változott tehát a helyzet *A szecessziótól a dadáig* és *A szürrealizmus ideje* című könyvünk megjelenése óta. Csak az elmúlt évben két könyv foglalkozott a magyar avantgárd kérdéseivel: Kocsis Rózsa a magyar avantgárd színjáték történetét írta meg, Sőni Pál pedig a romániai magyar irodalom avantgárdjának történetét foglalta össze *Avantgarde sugárzás* című könyvében. A tanulmányok közül Béládi Miklósét kell kiemelnünk a *Jelenkor* múlt évi októberi és novemberi számából, mely egy lehetséges magyar avantgárdtörténet tömény összefoglalója. Abban a pillanatban indul meg tehát dialógusunk a magyar irodalmi avantgárdról, amikor – szerencsés körülmények összzejátszása folytán – irodalomtörténet-írói meggyőződéssé is lesz az a felismerés, hogy a magyar irodalom a 20. században is együtt élt a világgal, történetének jellegét tekintve nem kivételes képződmény, hanem a maga sajátos rendszerével „normális” irodalom – egyike Európa irodalmainak csupán, mely, akárcsak a többiek, mint az elmúlt századok során is, a maga

módján végigcsinálta mindazt, amit minden irodalom megalkotott. Tehát volt avantgárd korszaka is, amely alakulástörténetének jelentős szakaszát képezi.

Az oly tartalmas kezdemények ellenére (hadd utaljak csak Rónay György Kassák-tanulmányára és Béládi Illyéssel foglalkozó elemző írására az ötvenes évekből) a magyar irodalmi avantgárddal való irodalomtörténeti szembenézés folyamata tehát lassú volt, és ötven esztendő sem volt elegendő, hogy a köztudatba felszívódjék, jelentősége tisztázódjék, értékei valorizálódjanak, általában megkapja azt az irodalomtörténeti helyét, amely, objektíve vagy annak megközelítésével, de megilleti, minthogy immár az avantgárdtörténet szöveganyaga a tudatunktól független valóság szférájában létezik. Sokáig az avantgárd jelentéktelenségével, a magyar irodalom természetétől idegen, behozott s fel nem szívódott jellegével magyarázták, miért *nem kell*, hogy a magyar avantgárd megkapja irodalomtörténeti helyét, itt-ott téve csak engedményt (pl. Kassák esetében). Ma már az is kitetszik, hogy nem az avantgárdban volt a hiba (de természetesen abban is), hanem a két világháború közötti magyarországi társadalom közszellemében, abban a feudalizmust restauráló tendenciában, amely tulajdonképpen még a századunk első két évtizedének jelentős társadalmi-osztályjellegű fejleményeit is megkerülte. Hadd hivatkozzam itt Berend Iván és Ránki György *A magyar társadalom a két világháború között* című tanulmányára (BEREND–RÁNKI 1973), melyben vizsgálódásaink szempontjából jelentős, problémát megvilágító megállapítások találhatók. Ebből a tanulmányból szeretném kiemelni a következő sorokat: „A feudális-nemesi társadalom ugyanis Magyarországon nemcsak megkésve bomlott fel, de a modern tőkés viszonyok is úgy épültek ki, hogy még mélyebb gyökereket ereszthettek a gazdasági, mint a társadalmi struktúrában. A polgári osztályok kialakulása, a tőkés viszonyokra jellemző osztálytagozódás előrehaladása, a tőkés-munkás ellentét alapvetővé válása mellett és ellenére megmaradt a régi nemesi társadalom számos szerkezeti és szemléleti eleme. *Ennek jellegzetes megnyilatkozásaként a kor úri szemléletét kifejező történész a polgári és proletár osztályokról egyaránt azt mutatta ki, hogy idegen a magyarságtól is.* Nem következett be a társadalmi értékrend kapitalizmusra jellemző átalakulása sem: a születési privilégiumok mindvégig jobban meghatározták a társadalmi státust, mint a vagyon és gazdagság. A régi nemesi társadalom és az új polgári társadalom sajátos elkülönültsége és ugyanakkor együttélése alakult ki. A két társadalmi csoport között kevés volt a közeledés. Az is inkább csak a felső régiókban.

Mindennek következményeként azonban a nemesi társadalmakra jellemző áthághatatlan válaszfalak nemcsak a felemelkedő új polgárság útját korlátozták, de a tőkés viszonyokhoz tartozó polgári egyenlőtlenség valóságos érvényét is tagadták, a nemesi nemzetestből tradicionálisan kirekesztett parasztságot is változatlan társadalmon kívüliségre kárhoztatták. A társadalom felső és középső régióiban érvényesülő kettősség mellett tehát külön testként ékelődött a magyar társadalomba a parasztság, mely belső differenciálódása, széthullási tendenci-

ái ellenére is egységes maradt kirekesztettségében, kultúrájának, tradícióinak megmerevedettségében” (BEREND–RÁNKI 1973: 95).

Két szempontból is jelentős az idézetünkben kiemelt megfigyelés: fényt vet egyrészt a magyar avantgárd társadalmi bázisára (s azokra az ellentmondásokra is figyelmeztet, amelyek a polgárság-proletariátus-paraszság „állapotából” következtek az I. világháború előtt és után), másrészt a hagyományértelmezés tartalmára, minthogy az az irodalmi korszak, amelyet érintenünk kell a magyar irodalmi avantgárd kapcsán, a két világháború közötti időszakban kodifikálódott – előbb kritikusai, majd irodalomtörténeti interpretációkban is, mind az ún. *Nyugat*-nemzedék (és nemzedékek), mind az avantgárd vonatkozásában, s némi módosulással ránk is hagyományozódott. Nincs módunkban most a fentiekből adódó kérdések valamennyijén végigmenni, nem is célunk ebben a pillanatban, csupán tényként szögezhetjük le, hogy a magyar avantgárd az ún. hagyományok fogalmából kirekesztődött, éppen abban az időszakban, amelyben az avantgárd-hőskor vetése beért: a harmincas években. S minthogy közös gondunk éppen e tanácskozáson is interpretációjának kérdése, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy ma sincs az irodalmi köztudat hagyományfogalmában. Pontosabban: egyes részletei bekerültek, egészében azonban nem.

A magyar avantgárd történeti-társadalmi vonatkozásainak a Berend–Ránki-idézetünkéből következő értelmezését más alkalomra hagyva, az irodalomtörténeti interpretáció síkján mozogva abból a megállapításból kell kiindulnunk, hogy a magyar avantgárdnak nincs irodalomtörténeti helye. S mert nincs, nyilvánvalóan egy már kész s kidolgozott rendszerben nehéz is azt megtalálni, mert az azon elkövetett erőszak nélkül el nem helyezhető. Következésképpen a legcélravezetőbbnek, de valóságstiszteletünk kényszeréből következőnek is az látszik, hogy az ún. modern magyar irodalom történetének „újra való felosztására” gondoljunk, azaz periódusainak újra való értelmezési munkáját végezzük el.

Látszólag paradox módon, a valóságban azonban nagyon is természetszerűen, e periodizációs munkában nem az avantgárd jelenségei (mozgalmi gócai és erőterei) képezik az ütközőpontot, hanem az ún. nem avantgárd jelenségek: a modern magyar irodalomról kialakult hagyományos kép. S még nem is csak a *Nyugat*-nemzedék a vitatott, hanem a 19. század második felének egész irodalmi termése. Lényegében az elmúlt száz esztendő irodalmi alakulástörténetének részben felülvizsgálata szükséges a kialakult periódusok és korszakjellemzők szempontjából, részben újbóli periodizációja, új szempontú minősítése, melyben mind az európai társadalmi-szellemi alakulástörténetre figyelő, szinoptikus szempont, mind pedig a magyar irodalom autentikus jegyeinek tisztelete helyet kap.

Jómagam a hatvanas évek második felében, a magyar irodalmi avantgárd problematikáját vizsgálva, ennek az új periodizációnak a szükségességét érzékelve, egy a magyar irodalmi avantgárdot előkészítő szakasz feltételezéséhez jutottam el, a magyar szecesszióban látva ezt, mondván, hogy szükséges egy a századfordulótól kb. 1912-ig tartó szakaszt is feltételezni, melyben az avantgárd

tendenciák már megjelentek, de alakot még nem öltöttek. Időközben, elsősorban a századvég magyar prózairodalmának tanulmányozása arra figyelmeztetett, hogy a magyar népiesség korszaka után, kb. az 1880-as évekkel kezdődően 1912-ig van egy erősen körülhatárolható és jellemezhető korszak, melynek törekvései *Nyugat* nagy fél évtizedében csúcsosodnak. A magyar gazdasági-társadalmi élet kapitalizálódásának korszaka ez, erősen dzsentrikontextusokkal, tehát ellentmondásosan dajkálva a magyar társadalom polgári módon végrehajtható szerkezeti megváltoztatásának gondolatát is. Ez az illúzió volt aktív tényező 1912-ig, amikor az „utak szétválnak”, ahogy Lukács György írta: ami ezen az immár „klasszikus polgári” vonalon játszódik le, az az „esztétikai kultúra” körébe tartozik (erről Bányai János vizsgálódásai igen meggyőzően szólnak Füst Milánnal kapcsolatban), hogy a cselekvés elve (a művészetekben) is a futurizmus csillagképében konstituálódó, majd expresszionizmusra váltó magyar avantgárdirodalom zászlajára kerüljön.

Egy körülbelül tizenöt esztendő felölelő, az avantgárd mozgalmi jegyeit produkáló irodalomtörténeti szakasz képződik ezáltal – a magyar irodalom alakulástörténetének a fő áramában, amely olyan erős volt ebben a tizenöt esztendőben, hogy az ún. „nyugatosok” legtöbbjének a pályaképét is befolyásolni tudta, az induló nemzedékek pedig rendre mind az avantgárd ihletésében lépnek fel. Ennek a korszaknak „ízelt”, belső tagolódását feleslegesnek tartom itt bemutatni – alapjában véve *A szecessziótól a dadáig* című könyvemben adott szakaszolást ma is érvényesnek tartom, talán azzal a kiegészítéssel, hogy az aktív, mozgalmi törekvéseket is mutató avantgárd válságának az évei az ezzel párhuzamos, az „esztétikai kultúra” jellegzetességeit mutató irodalomnak a válságos évei is egyúttal, melyet részben emennek felerősödése követ, elannyira, hogy most az avantgárd körében mozgó írók egy részét is magához tudja vonni, másrészt a harmincas években lejátszódik az immár szürrealisztikussá alakult magyar avantgárd klasszicizálódása, szintézise József Attila és Déry Tibor művészetében, mely még tudott a termelési erők és az ösztönök világában oly szükséges és kíváncsú „rendteremtés” szürrealista, de a politikai mozgalmakkal is érintkező programjáról. S ennek az egész irodalmi jelenségrendszernek a harmincas évek második felétől az 1948-ig tartó tíz esztendő a fináléja, amikor az „esztétikai kultúra” tünetei a továbbelő szürrealisztikus irodalmon is kiütözköznek, az esztétikai célok túlsúlyában.

Meggyőződésem szerint az itt ismertetett vázlatos sémákat figyelembe vevő periodizáció a magyar irodalom 20. századi történetének egy nagy időseletét objektíven tükrözi, erővonalait tartalmazza, alakulási irányait, mozgatóerőit jelzi. A tüzetes leírás megvilágíthatja az európai mozgalmakkal rokon, azokkal táplálkozó, velük érintkező jellegét, de sajátos, mondjuk így: autochton természetét is – mind esztétikai sajátosságaiban, mind a társadalomtörténettel való összefüggéseiben – hiszen az avantgárd az, amely éppen azoknak a társadalmi osztályoknak az ideológiai körét metszi, amelyeknek sajátos két világháború közötti helyzetét a Berend-Ránki-féle idézetünk mutatta be. Miről van való-

jában szó? Mindenekelőtt arról, hogy a magyar irodalom figyelmünk körében álló korszaka rétegeződött, de minden rétege, minden vonulata, ideértve természetesen az avantgárd mozgalmakét is, ugyancsak bonyolult szerkezeti képletet mutat, melyet a gondos elemzés könnyűszerrel kimutathat, hiszen nem pusztán arról van szó, hogy vannak mozgalmi jellegű gócai és mágneses terébe került jelenségek, hanem vannak pólusai is: szocialisták és polgáriak – a szocialista realizmusba torkollók és a klasszikus polgári lét felé tájékozódók – a magyar társadalom struktúrájának rendszerét is tükröző módon.

A periodizáció kérdéseivel egyenrangú az avantgárd értékei valorizációjának problémája, s legalább annyi vitaalkalom lappang minden egyes jelenségében, amennyit korszakolási kérdései robbanthatnak ki. S nem véletlenül. Az elmúlt ötven esztendőben a kritika, amely affirmálhatta volna, a maga már kialakult normáival mérte, azaz, olyan mércéi voltak, amelyekben a szépségeszménynek azok a vonásai álltak előtérben, amelyeket az avantgárd tagadott, következésképpen rendre negatív minősítést kapott minden avantgárd alkotás, az is, amely borzasan csak jelenség, s az is, amely a magyar irodalom klasszikus művei között foglalhat helyet. Hogy ennek, a harmincas–negyvenes években már egyértelmű esztétikai viselkedésformának mekkora volt az ereje az avantgárd jelenségek tagadása szempontjából, jól jelzi Déry Tibor és Illyés Gyula viszonyulása fiatalkoruk alkotásaihoz. Déry egészen a hatvanas évek végéig nem adta ki újra a tízes–húszas években írott műveit, Illyés Gyula pedig, igen szemérmesen, csupán életműsorozatának verseskönyvében adta közre a *Nehéz föld* című, 1928-as kötete előtt írott verseit a függelékben, holott azok méltóan lehettek volna kötetnyitók is. Még a szinte egyetlen avantgárd alkotóként elismert Kassák Lajos művészetének az ún. „csúcrai” sem mérettek meg valójában, jóllehet ma már a Kassák-kérdésben aránylag tisztán látunk, vagy legalábbis tisztábban látunk, mint mondjuk, egy évtizeddel ezelőtt.

Egy irodalmi korszak normái – a szubjektívak és a megközelítően tárgyilagosságok – nem egyszerre s nem is intézményesen készülnek, számtalan tényező közreműködése is szükséges. A magyar avantgárd kapcsán ez a folyamat talán meg sem indult, hiszen csak pár kísérletről van tudomásunk, holott a normákat alakító tényezők között a kritikáé és az irodalomtörténet-írásé is ott van. Ám, ha még azt sem tudjuk megnyugtató módon meghatározni, hogy mi a szabadvers, melyek a típusai, miben különbözik a romantikusok szabad ritmusú verseitől például, hogyan tudnánk arról beszélni, milyen a jó szabadvers és melyek a magyar szabadversnek a csúcrai, holott valamennyien érzékeljük, hogy egy gazdag, sokváltozatú, a költői egyéniség természetét is tükröző, tehát egyéníthető verstípussal állunk szemben. Hasonlóképpen vagyunk az expresszionista és a szürrealista prózával is – ezeknek prózaeszményét, novella- és regénymodelljét nem ismerjük, de azt sem tudjuk, melyek valójában a nemzetközi jellegzetességei, s melyek az ún. magyar vonásai. Még manapság is nagyjából csupán azt tudja ízlésünk befogadni, ami a már kialakult, bevett vers- és prózaeszményekhez hasonlít.

Ne vádoljuk azonban pusztán az elmúlt ötven esztendő kritikáját a mulasztások miatt. Az avantgárd természetéhez tartozott (sokáig vezére a mozgalmaknak, Kassák Lajos is ezt csinálta), hogy csak a jelzett tizenöt esztendőben is mintegy „erőltetett menetben” ment végig majdnem az összes izmuson – a futurizmustól a szürrealizmusig: programokat ugyan meghirdetett, s meg is vívott egy-két ütközetet, a meghódítottat affirmálni már nem jutott sem idejéből, sem erejéből. Mire a felszívódás, tehát a normaalakulás folyamata megindulhatott volna, az avantgárd irodalom már egy másik „izmus” lehetőségét ostromolta. Ezért maradt az utókorra, a már jelzett társadalmi-irodalmi körülmények következményei mellett, szokatlanul több elvégeznivaló a magyar irodalmi avantgárd vonatkozásában. Egy azonban bizonyos: az egész avantgárd hagyomány számbavétele után, legnagyobb teljesítményei alapján ítéelhetjük meg valójában jelentőségét századunk irodalmának történetében – ezt tesszük más irodalmi korszakok esetében is.

A félreértések elkerülése végett azonban szükséges definiálni is a magyar irodalmi avantgárdot, s tesszük ezt eszmefuttatásunk végén a következőképpen:

A magyar irodalmi avantgárd azoknak az irodalmi mozgalmaknak és jelenségeknek gyűjtőneve, amelyek századunk első felében, pontosabban az 1910-es évek elejétől a negyvenes évek végéig tartó időszakban, a magyar irodalom aktív tényezői voltak – egyrészt mozgalmi törekvéseikkel és irodalmi-politikai programjaikkal, másrészt a hagyományos szépségeszményt tagadó alkotói célkitűzéseikkel és módszereikkel a kor világirodalmi áramlataiba kapcsolták a magyar irodalmat, előbb a futurisztikus expresszionizmus, majd az expresszionizmus, később a szürrealizmus politikai és stilisztikai „ideológiája” jegyében, vonzáskörükben tartva időről időre a magyar irodalom nem avantgárd irányú törekvéseit is.

Jó lenne hinni, állapítsuk most már meg, hogy az immár több mint fél évszázada folyó vita az avantgárdról az avantgárdról folyó vitává alakul, végcélja pedig az avantgárd irodalomtörténeti helyének a kijelölése, értékeinek felmérése és megmutatása. Irodalomtörténeti valóságtiszteletünk is erre kötelez bennünket.

Irodalom

BEREND Iván–RÁNKI György 1973. A magyar társadalom a két világháború között. In: *Új Írás*, 10., 92–106.

Béládi Miklós

A MAGYAR SZÜRREALIZMUS ESZTÉTIKÁJÁRÓL ÉS POÉTIKÁJÁRÓL

A magyar mozgalmi avantgárd másfél-két évtizedre tehető történetében felgyorsult ütemben, szinte torlódva követték egymást az események: csoportok szerveződtek, folyóiratok alakultak és szűntek meg, új jelszavak születtek, új irányok tűntek fel, hogy rövid idő múlva átadják helyüket egy még radikálisabb vagy csak hangosabb izmusnak. Az időszaknak meghatározó jellegzetességei közé tartozik, hogy soha máskor annyi manifesztum, program, felhívás, hitvallás, mint ezekben az esztendőkbén, nem látott napvilágot. A programokban keveredtek a politikai, társadalmi, világnézeti eszmék az irodalmi, esztétikai, poétikai gondolatokkal: élet és irodalom, kor és műalkotás nem különálló entitásként, hanem összeszővődve, egymást erősítő hangsúlyokkal jelent meg a manifesztumokban. Hogy az irodalom benne él korának történelmében, nem az avantgárd vadonatúj találmánya volt, megelőző korszakok irodalmi tudata is számot vetett ezzel a ténnyel, de a 20. századi „előőrsök” felhívásai állították a régi felismerést új, másfajta megvilágításba azzal, hogy a kapcsolatrendszer hagyományainak lerombolására és forradalmian új viszonyok létesítésére vállalkoztak. A konvenciók elleni lázadás és az irodalmi kifejezés forradalmasítása igen széles skálán bontakozott ki, s nemcsak az európai irodalom régiói, de a nemzeti irodalmak, sőt azok különböző csoportjai sem foghatók semmiképpen egyetlen általánosító megnevezés keretébe. Az avantgárdhoz oly gyakran társított „forradalom” szónál maradvá, az izmusok a szociális indítékú, baloldali forradalmiságtól a polgári világgal valójában békésen kiegyező nonkonformista konformizmusig sokféle szemléletmódot, esztétikát képviseltek.

A programok azonban egybehangzóan és tüntető módon az új szellem, a legmodernebb kifejezés jogát hirdetve léptek fel; azt akarták, hogy minden megújuljon és – ahogy Ady írta 1911-ben, gúnyolódva a futurizmuson – legyen „új poézis, új história, új filozófia, új kép, új szobor, új ház, új természet” (*La fanciulla del West*). A manifesztumok elméleti állítása és a kiáltványok jegyében fogant művek esztétikuma számos egyezést, megfelelést mutat, és nem egy alkotást idézhetnénk, melyben mintaszerűen ölt alakot egy-egy irányzat teoretikusan is megfogalmazott művészi gyakorlata. Természetesnek is tartjuk, hogy kiáltvány és műalkotás „felel” egymásnak – szinkronban van egymással. Ám azt is tudjuk, hogy ez a szinkronitás teljesen egyetlen avantgárd irányra sem általánosítható. Ismerjük azokat a példákat is, hogy a kiáltványok szavára egybegyűlő

írók műve nem követi a teoretikusan leszögezett esztétikai elveket, eltér azoktól, egyéni utakon halad, s legfeljebb laza szálakkal kapcsolódik a mozgalom jellegadó eszméihez, formateremtő elveihez. Ezt az aszinkronitást azért érdemes előljáróban hangsúlyozni, hogy a manifesztumok erdejében meglássuk a fát: a művet, a műveket, amelyek éppen nem mindig igazodnak mintegy elrendelten a programok tételeihez.

A magyar avantgárdban is gyakran váltották egymást a jelszavak és kövendő célok, bár történetén végighúzódik nem egy viszonylag állandó poétikai motívum; szembetűnő az is, hogy milyen mindenható bátorsággal léptek át írói a tegnap még fennen hirdetett „egyetlen” igazságán. A gyors váltás, az éppen meglevő radikális megtagadása szintén hozzátartozott az avantgárd irodalomtörténeti jellemképletéhez, amit még a minden új iránt fogékony, de belülről nehezen mozduló Kassák pályája is tanúsíthat. Az expresszionista aktivizmusnak alig jutott ideje a meggyökerezésre: a világháború vérontása máris az ember megváltását ígérő forradalomba torkollott, a forradalom néhány hónapos messianisztikus diadalára, a Menschheitsdichtung-irodalomra az ellenforradalom tragikus abszurditása következett – az éltető, felnevelő talaj ezzel kicsúszott lába alól. Jött a reménytelenség, a himnikus ódák után a szarkasztikus jeremiádok kora –, a dadaizmus világon kívüli kétségbeesése, ám akárhogy próbálták az emigráns magyar dadaisták a logikátlan költői beszédet elsajátítani, azt voltaképpen csak versbe foglalt sorokkal, kijelentésekkel, felkiáltásokkal deklarálhatták; kiviláglott szavaikból, hogy valójában nem „értettek hozzá”, az optimista hangulatú aktivista poétikát hangszerelték át fekete akasztófahumorrá – amint ez Barta Sándor verseiben is tetten érhető.

Az avantgárd mozgalmi irányzatainak tisztavirág-életű tündöklése és bukása, az izmusok poétikájának átalakulása és egymásba torlódása azt jelezte, hogy fellazult, elmosódott a határ a különféle esztétikák között, megszorodtak az átmeneti alakzatok, létrejött a stíluskeveredés modern válfaja versben, szépprózában és drámában. A stílushatárok szétoldódása – gyakran a manifesztumok harsány szózatai ellenére is – poétikai tényként rögzült, megszabta a tízes–húszas évek esztétikai arculatát Ady *Az utolsó hajók* című kötetétől az avantgárd mozgalmain át a harmincas–negyvenes évekig, Sötér István *Fellegjárásáig*, Weöres Sándor költészetéig. A magyar avantgárd története poétikai nézőpontból az aszinkronitás és a stíluskeveredés jegyében áll előttünk, mindkét tényt korszaksajátsággént vehetjük figyelembe, s nem mellőzhetjük sem egyiket, sem másikat az irányzatok jellemzésénél, a kis időterjedelmű irodalomtörténeti szakaszok kijelölésénél, sem pedig az avantgárd továbbélő hatásának értelmezésénél.

Az aktivizmus formavilága kisebbbbrészt a futurizmus, nagyobbbrészt az expresszionizmus stíluselemeiből tevődött össze. Az aktivista írók mindenáron cselekedni akartak, beleszólni a kor életébe, felmutatni a kavargó világ arcát. Hogy ezt elérhessék, átütő hatásra: dinamikus és monumentális művek megalkotására törekedtek. S hogy formálhassák az életet, igyekeztek eggyé forrni műveik stí-

lusában is az emberi közösség és a természet dolgaival, élővel és élettelenel egyaránt. Szimultanista módon ábrázolták a külső és belső eseményeket, híven ahhoz az eszméjükhöz, hogy mindenhez egyszerre van közük, és a szenvedő, elnyomott emberek egymás testvérei. Programszerűen készültek arra is, hogy megszólaltassák a modern nagyvárosi életet, a „roppant metropoliszok” vegetációját, technikai csodáit, és kifejezzék az „élet billió lehetőségeit”. Mindent mozgásban levőnek láttak, szemük előtt a nyomorúságos vagy a diadalmasan teremtő élet látványa kavargott: siratóénekeket és életörömtől duzzadó ódákat írtak. Dinamikus igésítő stílus, felkiáltójelszerű, egyszavas mondatok, újszerű szóösszetételek, vízióvá terebélyesedő részletek jelezték, hogy az aktivista írók, midőn a történelminek érzett időt éneklük, egyúttal új vitalizmus megszólaltatói. A nagyra hivatott Ember nevében írták műveiket, s a forradalmat és ipari civilizációt, a proletárnyomort és a munkás elhivatottságát, a gépeket és a természet világát együtt ábrázolták, mert a mindenséget akarták magukhoz ölelni. A „nagy egészet”, az „élet esszenciáját” akarták felmutatni és a „kozmosz távlatokat”, a „jövő felé lendülés” optimizmusát. Az aktivizmus új emberi korszak messianisztikus ígézetével telítődött, íróik új világrend előhírnökeinek tartották magukat, és szentül hitték, az ő szavuk is segít eltemetni a világháborút szülő régi világot, és forradalmukból kisarjad az emberiség aranykort hozó forradalma. Az 1919-es magyar forradalom bukása szétverte nagyratörő reményeiket, pontot tett az aktivizmus rövid története végére és egyúttal lezárta a magyar avantgárd első szakaszát is, de a születő új irányok még viszonylag sokáig őrizték az aktivista poétika számos elemét. Az az elv, hogy az alkotás az író önfelszabadítása, hogy a képeket „rendetlenül” lehet elhelyezni a versben, és nem a részekre, hanem egyidejűen létező egészre kell a figyelmet irányítani – továbbélt a dadaizmusban és átszivárgott a szürrealizmusba is, amint ezt József Attila, Déry Tibor, Illyés Gyula számos verse, versrészlete, költői célzatú írása is tanúsítja.

A dadaizmus a húszas évek elején tűnt fel a magyar irodalomban, s inkább világszemléleti, hangulati jegyekkel írható körül, semmint esztétikai kategóriákkal, poétikai ismérvei elmosódottak. Kevés műről jelenthetjük ki biztonsággal, hogy egészében dadaista alkotásnak tekinthetjük; a dadaista abszurd tagadás részletekben bukkan fel, versmotívumokban és hangulatokban jelentkezik. A magyar dadaizmus nem az európai szellemnek az I. világháborúban tetőződő morális kudarcából, hanem az 1919-es forradalom bukásának, a magyar proletariátus csatavesztésének fájdalmas tapasztalatából született: dadaista műveket jobbra azok írtak, akik 1919-ig, aktivista korszakukban, a forradalmi cselekvés határtalan lehetőségében bíztak. A kétségbeesés, reménytelenség, csalódottság lélekállapotát tükrözte – úgy is mondhatnánk, hogy a dadaizmus az aktivizmus dezilluzionált változata. Ezért nem vehette át az abszurd tagadásnak azt a Richard Huelsenbeck képviselte elvét, mely szerint az embernek eléggé dadaistának kell lennie ahhoz, hogy saját dadaizmusával szemben is dadaista álláspontra helyezkedhessék. A dadaisták nagyobbik része politikai emigráció-

ba került, minden erejükkel a forradalmat elbuktató polgári világ látszatrendje ellen fordultak, műveikben a nyelv felforgatása egyéni tehetetlenségüket és a környező világ fejetlenségét tükrözte; azt, hogy „mindennek az ellenkezője is igaz” – ahogy Barta Sándor írta. A vers struktúrájának összezavarásával, a logikátlanság logikájával azt hangsúlyozták, hogy nem hajlandók hozzáidomulni az ellenforradalom légköréhez. A magyar dada fő műfaja a siratóének, a jeremiád lett, de azzal a sajátossággal, hogy a panaszt szarkasztikus antikapitalista bíráló motívumai szőtték át, s föltűntek benne a proletár sors komor, tragikus – a nyomornaturalizmusra emlékeztető – életképdarabjai és a tehetetlenség érzületét közvetítő abszurd groteszk fintorai. *A ló meghal, a madarak kirepülnek* (1922) némelyik részletében, Barta Sándor hosszabb lélegzetű verskompozíciójában, Déry Tibor verseinek motívumaiban, főként pedig színdarabjainak szándékolt képtelenségeiben figyelhetők meg a dadaizmusnak azok a poétikai újításai, melyek beleépültek a korai – húszas évekbeli – szürrealizmus stílusvilágába.

A konstruktívizmus tiszta geometriai absztrakciója a képző- és iparművészetben, az építészeti tervezésben tűnt fel, a magyar irodalomhoz mégis szorosan kötődött, és szemléletmódjával, elméletével ösztönözte a húszas évek elejének irodalmát, hasonlatosan ahhoz, ahogy ekkortájt a különféle művészeti ágak kölcsönösen hatottak egymásra, sugalmazást nyertek egymás kísérleteiből.

A képarchitektúrában radikális utópia öltött alakot, művelői hittek abban, hogy műveik szerkezeti rendje, geometrikus megtervezettsége „fegyelmezett erkölcsi nagyratörést” testesít meg és nemcsak kifejezi korát, hanem egyúttal a társadalom életének átalakításához is hozzájárul. Kassák *Képarchitektúra* (1923) című programírásában olvassuk a nagyratörő mondatokat: „A képarchitektúra azt hiszi magáról, hogy ő az új világ kezdete. [...] A képarchitektúra maga a szoba akar lenni, maga a ház akar lenni, sőt a te legszemélyesebb életed akar lenni.”

A szintetikus művészet rangjára tört a képarchitektúra, élet és művészet közötti szakadékot úgy próbálta áthidalni, hogy nem a romantikus szépséggel, hanem a használhatósággal törődött, s nem tett különbséget művészi és ipari tárgy között. Érdeklődési körébe befér a költészet és a festészet, a gép és a lakóház szerkezete, a ruhaszövet színezése és az autó formája, a tipográfia és a reklám stílusa. A húszas évek elején a *Ma* hasábjait az építészet, a műszaki berendezés és az ipari formatervezés körébe vágó tárgyak: hidak, vasúti építmények, felhőkarcolók, repülőhangárok, kockaházak, autók, motorkerékpárok képei töltik meg. Ez a modern technika iránti csodálat is jelezte, hogy a képarchitektúra leszámolás volt az aktivizmus forradalmi messianizmusával. „Ki tudtam gyomlálni magamból a forradalmi frázisokat. Költő létemre megöltem magamban a költőt. Most nyugodt lelkiismerettel eltemetem a tornapapucsaimat” – írta Kassák Lajos 1922-ben. A képarchitektúra kilépett a konkrét történelemből, a sikokból épített kép, vagy a konstruktivista programok „tisztaságát” tükröző vers, rövidpróza csupán önmagára vonatkozott, személytelenné és időfelettivé absztrahálódott. Manifesztumai szerint pedig önmagát a jövőendő új társadalom ideális modell-

jének, a mértani ábrákat a kor egyedül érvényes kollektív ikonjainak tekintette. „Az idő elment felettünk anélkül, hogy az új ember megmutatta volna nekünk vidám és piros arcát” – írta Kassák Lajos *Mérleg és tovább* című 1922-es cikkében. A konstruktivizmus a hiány érzetéből született: ami nem valósulhatott meg az életben, testet öltött, és profetikus jelzésként megvalósult a konstruktivista szerkezetben. A valóságban nem létező rend és szabadság helyett a művészet mondta ki és jelenítette meg a kollektivizmus eszményi állapotát. A mértani ábrák már-már földöntúli, transzcendens erő képében tűntek fel, s hogy a köröket, négyszögeket ilyen misztikus hatalommal ruházták fel, evvel a konstruktivisták a magyar avantgárd egyik paradoxonát hívták életre: egyidejűleg kötődtek ugyanis a társadalmi gyakorlattal vajmi kevés kapcsolatot tartó „tisztá” eszmékhez és az ipari társadalom technicista gyakorlatiasságához.

A konstruktivizmus az irodalom életében főként elméleti ösztönzéseivel vett részt; azzal, hogy a törvény és rend, az állandóság és szilárdság alapvető fontosságát hangsúlyozta, szemben a felület, a rendkívüli és a véletlen ábrázolásával, amely nem lépett túl a látszatok megörökítésén. Az az elv, hogy a műalkotás önálló létező, és nem kell hasonlítani, emlékeztetnie modelljére, kiterjeszthető az irodalomra is. „A kép – csak kép lehet” – írta Kassák *Az új művészet él* (1925) című tanulmányában, és ennek mintájára kijelenthető, hogy a vers is csak saját „élettörvényei” szerint létezhet. Ám az az ösztönzés, amit a képarchitektúra a mértani törvények ismeretéből merített, bajosan vihető át gyümölcsöző módon az irodalom területére. Mert az irodalom alapjaiban nem alakulhat át térbeli művésszé, a térbeliséget nyilvánító vizuális elemek a műalkotásnak csupán részletmotívumai lehetnek, a nyelvi kifejezést nem szoríthatják háttérbe, nem kárhoztathatják másod- vagy harmadrangú szerepre. Az irodalom nem függetlenül lehet oly mértékig az emberi világtól és a természeti környezettől, mint a tárgyábrázolást teljesen elutasító geometrikus kép, mely eltekinthet a részletektől s megteheti, hogy „nem ábrázol embert, proletárt, kapitalistát, vagy amit még kívánni találhatna a politikai közérthetőség realizmusa” – ahogy ezt Kállai Ernő fejtegette. Arra viszont lehetősége nyílik, hogy a világ szerkezetére, a tárgyakra és a tényekre nagyobb gondot fordítson, s mindenekfölött pedig az általánosra vesse a hangsúlyt, hogy eltávolodva a viszonylagostól, az egyeditől, a törvényszerűt kifejezhesse. Megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy konstruktivista vers vagy regény poétikai értelemben nem létezik, a fogalom mégis használható az irodalomban is, csak épp nem definitív stílustörténeti kategóriaként, hanem minősítő jelzőként, megközelítő értelemben – analógiás, metaforikus formában. A konstruktivizmus formaelveiből merítő irodalom az ember életének és környezetének állandó jegyeit tünteti ki érdeklődésével; az ember sorsából a nagy vonalakat, az ismétlődő helyzeteket, az örök motívumokat emeli ki. Szívesen fordul a természethez, az állandóság tartományához, a mindig egyformán váltakozó évszakokhoz, melyeknek ismétlődő ritmusa a világ nagy alaptörvényét teszi láthatóvá. A természetleírás, tájkép, környezetrajz kiemelt

szerephez jut prózai és költői művekben egyaránt, s ez bizonyos időtlenséget kölcsönöz az effajta alkotásoknak. A rendetlenséggel, kuszasággal, áthatolhatatlansággal szemben a világos szerkezetet, a kiegyensúlyozott vonalvezetést részesíti előnyben. Az érzelmi folyamatokat nem keletkezésükben, se nem szaggatott, felajzott vagy elmosódott formájukban ragadja meg; sőt, nem is a folyamatokat mutatja be, hanem az állapotokat rögzíti, a lezárt eredményt mutatja fel: például a szomorúságot és az örömet, a lemondást és az idilli hangulatot, lehetőleg tiszta formában, sallangoktól, díszítésektől mentesen. De tán mindennél erősebben hatott az irodalomra a konstruktivista művész magatartása: tisztaság követelménye, erkölcsi szigorúsága, közösségi szelleme vagy más szóval, jövőt tervező eltökéltsége, amely a „romboljatok, hogy építhessetek és építsetek, hogy győzhessetek” általánosítható jelszavában összegeződött. Elvontsága ellenére is – anyagtisztelete pedagógiai türelemmel és becsvágygal párosult, s mivel a megállapodottságot a legfőbb veszélynek tekintette, az irányzat letűnte után sem múlt el nyomtalanul kísérletező szelleme.

Körner Éva tragikus hősnek látja a konstruktivista művészt, aki „a legalkalmatlanabb pillanatban, a legalantasabb ösztönök tombolása közepette az ész nevében lépett fel, még ha bukásra ítéltlen is; jelképes alak, mint ahogy művei is jelképek. Legtöbb esetben Don Quijote...” A konstruktivizmus a jövő ígézetében élt, a priori eszmék jegyében dolgozott és az Abszolútum elérésére törekedett: ebben rejlett donkijotizmusa. Más irányú ábrándosság vezette az „önműködő írás” feltalálói: az első manifesztumokkal 1924-ben jelentkező szürrealisták a költői szó csodatevő erejét hirdették meg s bár elhárították maguktól a vádat, a költészetet beleoldották a metafizikába. Egyedül a spontán, azonnali cselekvésben hittek, a művészi alkotómunkából száműzték minden a priori ideát, hogy visszatalálhassanak az ösztön, a félálom, a logikátlanság őforrásához – az embernek azokhoz a rétegeihez, amelyeket a megszentelt racionális hagyományrendszer, a nyelvtan kalodájába szorított nyelv sablonjai eltemettek a lélekben. A tiszta értelmi belátásnak, a megtervezettségnek szöges ellentéte a szürrealizmus: a véletlent, a képzetkapcsolások vakmerő ugrásait, a kiszámíthatatlant és a meghökkentőt ülteti trónra. Ha a konstruktivizmus bűvös kulcsszava a (teremtett) Rend, úgy a szürrealizmusé a Szabadság: a minden korlátot ledöntő egyéni önkifejezés istenítese. S van még egy fontos különbség, mely éles határvonalat húz a két irányzat közé. A konstruktivisták működése elválaszthatatlanul összenőtt a várossal, a technikával, az élet műszaki vonatkozásaival, az iparművészeti tárgy formálásával, s így a világ azonosult a szemükben – ha másként nem, mert a gyakorlati kivitelezés lehetőségétől elestek, hát jövőterveikben – a technikai vívmányok városával. A felhőkarcolók modern metropoliszának művészi-mérnöki utópiája magába szippantotta a társadalmat, az optimista ábránd elűzött minden gondot, s innen nézve már az expresszionizmus jajkiáltása romantikus hisztériának tetszett. Az idealista formatervezők a modern várost édenkertnek látták, fel sem rémlett előttük a Moholy-Nagy filmvázlatából sugárzó aggodal-

lom. A szürrealizmus nemhogy a gépen, civilizáción, technikán nem csüngött lelkesen, s nemhogy az absztrakciót és a megtervezettséget nem fogadta el a művészi alkotás alapelveül, hanem éppenséggel fellázadt ellenük, s elsősorban a mindenható zsarnoki értelmet tekintette kritikája céltáblájának. A spontaneitást és a beleérzést tartotta a művészet alfájának és ómegájának. Meghirdette az irracionális permanens forradalmát, érthető tehát, hogy elfordult a modern technikától és a tudománytól, a mágikust kereste az emberben és az életben egyaránt, az archaikusért, prelogikus dolgokért lelkesedett; az ősit és gyermeket, a képzelődést és az álmot becsülte. R. M. Albéres idézi C. Connollyt, aki szerint a szürrealizmus a város delíriumából, klauszrofóbiás érzületéből született, de tehetjük hozzá – ki is akart törni ebből az állapotból, ezért kereste a megismerés és az élet átfogó reformját.

A szürrealizmus nem csupán új stílust szándékozott a művészetben meghonosítani: egyetemes életszemlélet igényével lépett fel; vonzóerejének, felszabadító hatásának egyik titka az új emberi teljességhez vezető módszer és elmélet kinyilatkoztatásában rejlett. Mint az avantgárd egyéb irányainál is láttuk, programja tartalmazott éles kritikát, de a hangsúlyt már nem a rombolásra, a múlt szélsőséges bírálataira helyezte, manifesztumai középpontjában az ember új szabadságeszményének megfogalmazása állott. A szürrealisták nem győzték eleget hangoztatni, hogy forradalmuk átfogó jellegű, s aki varázsművészetük módszerét képes elsajátítani, alkotásával a világ és az ember, a külső és a belső élet kapcsolatának új minőségét hívja elő. Magyarán szólva tehát, megváltoztatja a világot, s ezt úgy éri el, hogy részint teremti, alkotásaiban létrehozza az új valóságot, részint pedig magába fogadja, kinyilvánítja az élet ismeretlen arcát, azt a valóságfölötti realitást, amelyet vakságunkban képtelenek vagyunk érzékelni. A mozgalom ily módon tehát két irányba mutató, de szorosan összetartozó újítással jelent meg az izmusok világában. Úgy vélte, hogy rábukkant az emberi személyiség és az embertől függetlenül létező világ hamisítatlan tartalmára, a „természetfölöttire”, és ezzel egyidejűleg felfedezte azt is, hogyan, milyen eszközökkel lehet ezt a rejtett lényeket felszínre hozni, láthatóvá és átélhetővé tenni. Új valóságtudatot és új megismerési módszert hozott a szürrealizmus, radikális teljességigény jegyében, mely az esztétikaiak mellett filozófiai, erkölcsi és társadalmi vonatkozásokat is érintett. Az átlagból kiemelkedő szürrealista művek új életlátás, emberi magatartásmód és ennek megfelelő stílusvilág egymásra utaló és egymást föltételező sajátosságait hordozták.

A szürrealizmus átlépett a logikus értelem korlátozó határain, széttepte a hagyományok, kényszerítések, elfojtások, érdekek szövevényét. Elvetette a racionális, pragmatikus gondolkodást, a gyűlöletes józan ész a megismerésre alkalmatlannak nyilvánította. Szembeszállt az embert gúzsba kötő gyakorlatias gondolkodással, a szellem előítéletektől mentes működésére esküdött fel. A megfontolások nyugtát levető költő így lesz világteremtő hatalom: szabad ihlete kivezeti őt a látszatok fogságából, varázsereje alkalmassá teszi arra, hogy átlendüljön a valódi

létezésbe, a csoda birodalmába, a kötöttségektől mentes szabad képzettársítások világába. André Breton *Első szürrealista kiáltványa* (1924) is ezt hangsúlyozza: „A szürrealizmus bizonyos, korábban elhanyagolt gondolattársítási formák magasabb rendű valóságába vetett hiten, az álom mindenhatóságán, a gondolat öncélú működésén alapul. Arra törekszik, hogy végérvényesen leszámoljon minden más lelki működéssel, és elfoglalja helyét az élet főbb kérdéseinek megoldásában.” A szabad gondolattársítás, az önműködő írás a szürrealisták alkotói módszere volt, de több is annál, olyan lelki tevékenység, amely egyszer majd az élet megváltoztatását idézi elő. „Bízd magad álmodra, az események nem engedik, hogy elhalaszd őket. Nincs neved. Minden csodálatosan könnyű.” Ez a könnyűség, ez a felszabadultság hozná el a szürrealista doktrína szerint az élet átalakítását, gondolatmenetét, Breton ugyanis evvel zárja: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, mikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfölöttségben, szuperrealitásban.”

A szürrealisták új nyelvet kerestek; nyelvet, mely nem a beszédé csupán, hanem közvetlenül a megismerésé, s mivel ezt a funkciót a beleérzés számára foglalták le, minden mást erre alkalmatlannak találtak: a nyelvet és az intuíciót próbálták egyesíteni úgy, hogy teljesen átolvadjanak egymásba. A nyelv, a szó ily módon roppant fontosságra tesz szert. Bergsontól, aki Freud mellett fő ösztönzőjük, vették át a beleérzés elméletét, amely a tudományos racionalista megismerést igyekezett hatályon kívül helyezni, helyébe a metafizikai-intuitív megismerést ültette. Az empirikus tapasztalás és annak tudományos feldolgozása nem képes behatolni az ember belső világába: ez a tartomány az elemző értelem számára hozzáférhetetlen. Azt a mélységet, ahol az „élan vital” és a tudattalan fészkel, s amely racionális módszerekkel meghatározhatatlan és kifürkészhetetlen – csak az intuíció képes bevilágítani: a beleérzés ugyanis nem fogalmakkal operál, közvetlenül ragadja meg az életet. Az élet folyton változik, pillanatról pillanatra alakul, heterogén részletekből szövődik, valóságos tartalmához csak úgy férhetünk hozzá, ha énünk a pillanatokban is az egész folyamatot éli meg. A szürrealisták kétlelkűségére mi sem jellemzőbb ennél a doktrínánál: következetes éleselméjűséggel elméleti rendszert építettek igazuk bizonyítására, de ez a szabatosan definiált teória arra kellett nekik, hogy átadhassák magukat a kiszámított szabálytalanságnak. Claude Roy fejtegeti Aragonról szóló tanulmányában, hogy a szürrealisták előbb a független értelem segítségével próbálták feloldani a világ ellentmondását, hivatkoztak Hérakleitoszra, Hegelre, a marxista dialektikára, s azután elmerültek a misztikus elragadtatottság mélységeiben, kiszolgáltatták magukat a freudi automatizmusnak, s lemondtak arról a világról, amelyet megváltani akartak. De ebből a kettősségből fakadt mozgalmuk elevenése is: a nappalra elkötelezettség és az éjszakába szökés dialógusából, értelem és kaland állandó ütköztetéséből.

A mindenható szubjektivitás, a szeszélyes kaland, az irracionalizmus filozófiája a szürrealizmus, érthető hát, hogy Magyarországon előbb nem, csak a húszas

évek közepén vert gyökeret, ám mozgalommá akkor sem terebélyesedett, néhány elszánt fiatalember magánügye maradt, szélesebb visszhangot nem keltett, annál jelentősebb hatást gyakorolt idővel a poétikája, a spontán lázadás költészettanára ugyanis folyamatosan megérték az irodalmi és társadalmi feltételek. Amikor Breton és Soupault az első szürrealista szöveget, *A mágneses mezőket* 1919-ben megírta, Magyarországon a forradalom és a forradalom bukása foglalkoztatta az embereket, s aligha érdekelhette őket a fegyverek cselekvése közepette a mágikus cselekvés világteremtő hatalma. A mágneses mezőkről Aragon már 1919 júniusában tudomást szerzett, itthon ekkortájt jelentek meg a *Ma* két-három lapos világszemléleti, agitációs különszámai, melyek a kommunista köztársaságról szóló kiáltványt, forradalmi versek kis antológiáját, világforradalomról szóló cikket, az orosz szocialista föderatív szovjetköztársaság alkotmányát, Lenin *Állam és forradalom* című könyvének részletét vitték ki röpirat formájában az utcára. S 1919 végén, amikor *A mágneses mezők* nyilvánossághoz jutott, nálunk a bukás, összeomlás utáni helyzet a dadaizmus vagdalkozó és kétségbeesett stílusának – mondhatnánk azt is: a gorombasággal tündető, a világrendet fölrúgó magatartásának – kedvezett. A durvább szociális hangoltságnak. Egyébként Párizsban is ekkor élte fénykorát a dadaizmus, Tzara 1920 januárjában érkezett oda, 1921 első felévé „La grande saison Dada”-nak nevezték el, de a folyóiratok, kiáltványok egész sora jelezte, hogy a mindent megsemmisítő tagadás hosszabb távon tartathatatlan ellentmondásba kergeti hirdetőjét, mert az irodalom a Semmi nyilvánításából nem élhet meg, a Semmit is csak művek fejezhetik ki. A dadaizmusnak is meg kellett szelídülnie némileg, ha fenn akart maradni, kénytelen-kelletlen vállalnia kellett a társadalmi beilleszkedés megalkuvását.

A szürrealizmus előzményeként nálunk is a dadaizmust tarthatjuk számon. A magyar Dada a művészetet soha nem akarta teljesen lerombolni, anarchista dühkitörései is főként a polgári képmutatást és a gondolkodásbeli kényelmességet vették célba. Arra törekedett, hogy a világ állapotát és benne a költő helyzetét hívebben, azaz hamisítások, kendőzések nélkül fejezhesse ki. Ezt célozta *A ló meghal, a madarak kirepülnek* és Barta Sándor költeményeinek formarobbantása. Az emigráció íróinak az a legszűkebb köre, mely az avantgárdot életre-halálra menő kísérletnek tekintette, a húszas évek legelején, a Dada kötekedő, izgága, dühöngő hangján, jobbra mélyebb elméleti megfontolások nélkül, mégis következetes logikával kereste a logikátlanságban rejlő megdöbbenő hatáskeltés új lehetőségeit.

A magyar avantgárd rajta tartotta a szemét a nemzetközi fejleményeken, de nemcsak a jól működő közvetítőhálózaton múlt, hogy egy-két folyóirat szinte megszületése pillanatában hírt adott a szürrealizmus jelentkezéséről, hanem legalább annyira azon is, hogy ez a stílusirányzat épp a magyar avantgárd egy újabb csoportjának pályakezdése idején bontott zászlót. E csoport néhány tagja külföldön élt, s mélyebb vagy lazább kapcsolatok fűzték őket a baloldali, radikális törekvésekhez, érthető hát, hogy megértéssel közeledtek a valóságfelettség

irodalmához. Vonzotta őket ennek a mozgalomnak tagadhatatlanul erős intellektuális atmoszférája, s nem kevésbé az is természetesen, hogy a szürrealisták sem üvegházi védetségben akartak dolgozni, elméletük társadalmi érvényű kiterjesztése volt a céljuk. A szürrealizmus nagyratörése sok egyezést mutatott a freudizmusával, mely a lélekelemzésből próbált egyetemes világmagyarázó rendszert kifejleszteni. Ahogy a freudizmus „extrapolálta” a pszichológiát a társadalom és a művészet életére, ahogy képesnek tartotta magát arra, hogy a történelemben, etikában, a civilizáció- és vallástörténetben átfogó módszertan-ként hasznosíthassa önmagát, ugyanúgy a szürrealizmus sem érte be azzal, hogy csupán az irodalomban vagy akár a művészet minden ágában elismerjék. Hatályosságát ennél jóval szélesebb körben gondolta kivívhatónak. A magyar mozgalomban ehhez az extrapolációhoz hiányoztak a szociális és intézményes feltételek. Az intézményes kereteket és az irodalmi élet működését biztosító anyagi erőforrásokat nagyjából a hivatalos irodalompolitika kegyeit élvező konzervatív tábor, kisebbséget a liberális polgárság tartotta megszállva. A „nemzeti” és „keresztény”, valójában pedig óhitű konzervativizmus, az Akadémia és a nagy múltú irodalmi társaságok, az egyházi kezelésű folyóiratok zagyvaságnak, az irodalom megrontójának tekintették az avantgárdot. A művészi haladásra sokkalta fogékonyabb liberális polgárság is távol tartotta magát a minden irányban radikálisnak minősülő mozgalmaktól, bár élt benne annyi szabadgondolkodói nagyvonalúság is, hogy legalább érdeklődött irántuk, próbálta megérteni őket, és nem szórt rájuk átkokat. Nem így a szociáldemokrácia sajtója, mely egyértelműen és türelmetlenül elítélte a formakísérletezést, legszívesebben minden vérbeli avantgárdistát kiséprűzött volna az irodalomból, konzervatív esztétika és haladó politikai eszmék sajátos vegyülete jegyében, és nem utolsósorban leplezetlen pozícióféltéstől, kenyéririgységtől indítva. Az illegális kommunista párt vonzáskörében működő és a pártmunkában is érdekelt írók felismerték általában az avantgárd és szorosabban a szürrealizmus szabadító hatásának jelentőségét, lapjuk, az *Új Föld*, ha csak egy pillanatra, teret adott a szürrealizmusnak is. De az illegális párt a húszas évek közepétől mindinkább az életből fakadó és a formát az életábrázolásnak alárendelő művészet iránt érdeklődött, így a hazai szürrealizmus nem léphetett frigyre a forradalmi politikával.

Később még visszatérünk az avantgárd és a korabeli magyar irodalom viszonyának taglalására, most azért kellett erre a kapcsolatra futó pillantást vetni, hogy a hazai és a francia mozgalom közötti eltéréseket érzékeltethessük. A francia csoport Anatole France temetésére (1924) kibocsáthatott egy tiszteletlen hangú röpiratot, levelet intézhetett a tokiói francia nagykövethez, a pápához és a dalai lámához, mert maga mögött érezhette a párizsi élművészet erkölcsi támogatását. S ha ezeket a megnyilatkozásokat az avantgárd oly gyakori kihívó, botrányokozó cselekedetei közé soroljuk is, vagyis nem tulajdonítunk nekik túlzottan nagy jelentőséget, esetleg alkalmoszerűeknek minősítjük is őket – másokat annál inkább egy társadalmi-irodalmi meghatározottság szerves képződmé-

nyének kell tekintenünk. A francia mozgalom Jacques Gaucheron által összeállított kronológiája szembetűnő módon ugratja ki a nekünk sokatmondó tényeket. Már 1924 októberében megnyílt a szürrealista mozgalom irodája, ugyanebben a hónapban indult a *Surréalisme* című folyóirat, novemberben megjelent az első manifestum, decemberben újabb folyóirat, a *La Révolution Surréaliste* látott napvilágot, 1925 novemberében megnyílt az első szürrealista kiállítás, 1926-ban pedig önálló galéria fogadta a képzőművészeti alkotásokat. A sorjában egymást követő műveket említeni sem kell, épp elég csak emlékeztetni, nem múlt el egy esztendő, hogy Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Éluard, Peret és mások ne jelentkeztek volna egy-egy, azóta is sokat idézett kötettel. 1926–27-ben Aragon, Breton, Éluard, Peret, Unik belépett a kommunista pártba, és 1930-ban jött ki a *Surréalisme au service de la révolution*, Illyés Gyula átültetésében a *Forradalom–Munkáló–Szürrealizmus* első száma. Széles mozgási tér nyílt a fiatal újítók előtt: kiadó, folyóirat, – nem is egy – galéria, politikai fórum állt rendelkezésükre, s az bizonyos, hogy nem a fullasztó közönnyel való birkózás volt a legfőbb gondjuk. S ha ezekhez a külső, szociális körülményekhez hozzáadjuk a náluknál semmivel sem kevésbé fontos irodalmi hagyományok serkentő hatását, mely Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Jarry, Apollinaire hagyatékából sugárzott feléjük – éles vonásokkal rajzolódik ki előttünk az a különbség, mely a franciától a magyar szürrealizmust elválasztotta. Most csupán a kiadványokról szólva, egyik kezünkön megszámolhatjuk a szürrealizmushoz sorolható köteteket, Déry Tibor, Palasovszky Ödön és Tamkó Sirató Károly húszas években megjelent munkáit. Folyóirat, mely ezt az irányt karolta fel, csupán egyetlenegy akadt, a *Dokumentum*, azt is a meg nem értés sorvasztotta el a kezdeteknél, messze a beéréstől.

Ám ez az összevetés ebben a formában félrevezető és igazságtalan, mert azt ugyan megvilágítja, milyen nehézségekkel kellett nálunk a költészet forradalmasításának megküzdnie, de arról nem tájékoztat, hogy valójában mit is kezdett a magyar irodalom a szürrealizmussal, és mi történt a húszas évek után. A föltételek kedvezőtlenek voltak; sőt, azt is tudjuk, hogy a magyar irodalomban nem született meg egyidejűleg a *La paysan de Paris*, *Capitale de la douleur*, *Nadja* egyenértékű párja – a szürrealizmus hatását mégis rendkívüli jelentőségűnek ítéldhetjük. Az emberi felszabadulást s a világteremtő költői szabadságot együtt ígérő elmélete és poétikája sokakat a kinyilatkoztatás erejével ragadott meg. Az elsőnél felkészültebb és esztétikailag iskolázottabb, fogékonyabb második avantgárd hullám íróit épp ez állította a mozgalom mellé: a lehetőség, hogy a társadalmi forradalom bukása után az élet átalakítását a költészet, az irodalom eszközeivel lehet tovább folytatni, méghozzá oly módon, hogy a költészet nem tematikusan beszél csupán arról, aminek történnie kellene, hanem önmaga lesz a forradalom. Irodalom és élet egygyéolvadását lehetett remélni a szürrealizmus föltűnése idején; azt, hogy megszűnik a hasadás reális és irreális, külső és belső élet között, az emberi élet különféle körei ismét egységbe rendeződnek. Maurice Nadeau részletesen kifejti a szürrealizmus történetét összefoglaló könyvében

(1964), hogy a szürrealisták a szabadságot két oldalról közelítették meg: egyfelől a teljes egyéni, szellemi szabadság megteremtésére törekedtek, de másfelől művészetüket elválaszthatatlannak tudták a forradalmi szociális tevékenységtől is. Az egyéni mellett a társadalmi szabadság kivívását is programjukba foglalták: egyenlő súllyal hivatkoztak Marxra – illetve Leninre, Trockijra – és Freudra. A szürrealizmust úgy is felfoghatjuk, mint az elidegenedést mágikus úton leküzdő ember irracionális reprezentációját, és eszerint poétikáját az egyetlen valóságos, azaz a valóságon túli léthez vezető megismerés módszertanának tekinthetjük, magát a szürrealista művet pedig – későbbi kifejezéssel élve – autentikus valóságnak nevezhetjük, szemben a nyárspolgári empirikus létezés nem-autentikusságával. De föllehetjük benne a cselekvés igényét is: a ma igazi művésze arra törekszik – olvassuk Nadeau könyvében Breton mondatát –, hogy zavart idézzon elő és lerombolja a kapitalista társadalmat. Az ember irracionális reprezentációja és részvétele a forradalmi cselekvésben – ez a szürrealizmus két arca, ám hogy ez a két oldal mi módon hozható egységbe, arról a szürrealistáknak sem volt megnyugtatóan szilárd elképzelésük. Breton is a jövő költőjére hárította át a megoldás felelősségét, a cselekvés és az álom közötti jóvátehetetlen szakítás nyomasztó eszméjének feloldását. Ezt a gondolati utat – persze, korántsem a franciához hasonló, a bölcséleti és poétikai kérdéseket részletesen kifejtő módon – a szürrealizmus hazai változata is bejárta, s ezzel új fejezet nyílt nálunk is a költészet értelmezésében.

A természet utánzásának eszméjével már a konstruktivizmus leszámolt, és elavult esztétikai dogmának minősítette azt az elvet, hogy a mű értékessége a hasonlóságon, a tárgyábrázolás megbízhatóságán nyugszik. A mű autonóm léte és a művész teremtő egyénisége, kreatív képessége – ezen a két pilléren épült az az elmélet, amely nem hagyta magát a külső világ kényszereitől befolyásolni. Más megfontolások alapján, de a szürrealizmus is teljes függetlenséget követelt az alkotásnak és a képzelőerő szabad működéséből születő művek sajátosságait fejlesztette poétikai rendszerré. Az avantgárd irányzatok sorában a szürrealizmus képviselte a legradikálisabb szakítást az irodalom hagyományos ábrázolásmódjával: elment a végsőig a műalkotás újjáértelmezésében, noha magát a – szélsőségesen szubjektivizált – művet megőrizte nyelvi egzisztenciájában. A szürrealisták új nyelvet kezdtek beszélni, de továbbra is a beszéd volt a céljuk; még akkor is, ha – Breton formulájával – önmagukban mint nyitott könyvben olvastak, nem mondtak le sem a szavakról, sem a mondatokról. Ám ezen a körön belül semmilyen szabályt, előírást nem fogadtak el. Déry Tibor *A homokóra madarai* című vitairatában – mely a *Korunkban* jelent meg, 1927-ben – a szürrealisták öntudatával jelentette ki: joggal állíthatja valaki, hogy ma történetesen a homokóra madarainál ebédelt, és látta őket röpködni. S mert az állítás teljességgel ellenőrizhetetlen, egyszersmind hihető, vagyis igaz. Ez a logika – füzte tovább gondolatait Déry – tökéletesen jellemzi az új líra helyzetét: az „új líra tudatosan a valóságon kívül él”. Ha az új lírikus versében röpködnek a homokóra

madarai, a költő állított valamit, és eszerint a madarak élnek is a vers határain belül, de eszünkbe ne jusson, hogy a versen számonkérjük a naturális igazságot. A vers homokórája új realitás, mindentől függetlenül él a madaraival együtt. A költő tehát nem a meglevő valóságot formálja át, hogy létrehozza a költészet tudatos fikcióját, hanem „önmagából teremt egy új realitást”. Nem érdeklődik a valóság és a valószínűség iránt, nem veszi figyelembe a racionális logikát, mint-hogy „túláságosan édes neki saját függetlensége”. Egy mélyebb rétegben működő logika szerint dolgozik, amely kifelé önkényes, nem ellenőrizhető, de csálhatatlan, mint az ösztön: ez az „érzelmi logika”.

Déry fejtegetése összecsengett mások akkori vélekedésével, Kassák, Németh Andor, Illyés is hasonló szellemben gondolkodott a húszas évek közepén az új költészet legfőbb jellemzőiről. Kassák *Az új versről* szóló cikkében ugyanazt szögezi le, amit Déry: a vers új realitás, az irreális realizálása; nem közölni, hanem kinyilvánítani akar: „Az új költő ki akarja nyilvánítani magát, versét szabadon engedi a magasságba, mondván: menj és teljesítsd be életed, ami hogy tőlem egyetemes társadalmi lénytől ered – kozmikus és szociális.” A magyar avantgárd egyik legérzékenyebb, de művészetbölcseleti fölismeréseit töredékekben, újságcikkekben elhullajtó Németh Andor az új líra lényegének azt tartja, hogy megérettetési olvasójával a „mindenség anonim titkát”; nem hivatkozik sem a költő személyére, sem a valóságra, „a saját erejéből él”, és talán képes lesz arra is, hogy visszatáljon „a poézis elfelejtett céljához: a mágiához”. Ezeket a *Kommentár* című esszéiből idézett mondatokat kiegészítik a *Korunkban* közreadott *Új világerzés és új költészet* következtetései, Németh Andor éleselméjűen tapintott rá arra, hogy az avantgárd esztétikája és irodalma új valóságképre épül, s ahhoz, hogy felmérhessük, mi is történt, milyen változás zajlott le az irodalomban, vissza kell mennünk a művészet alaptételeihez, és fel kell újra vetni a legegyszerűbb – de, tegyük hozzá, egyúttal a legfogósabb – kérdéseket: mire való a művészet? mit akar a művész? mi a célja magával és velünk? A polgári művészet korszakában az irodalmat kiközösítették a társadalomból, megfosztották minden érdekeltségétől, és ennek következtében az író elszakadt a valóságtól és arra kényszerült, hogy helyzetét mindezek ellenére valamilyen módon elfogadhatóvá stilizálja. Számunkra most nem az a fontos, hogy azt firtassuk: vajon mennyiben találó Németh Andor kritikai rajza az elidegenült világ rossz lelkiismeretű, a polgári (átlag) irodalmáról, hanem az, mit mond az új törekvésekről. Nem fogadja el az objektív érvényességre igényt tartó ismeretelméleti rendszereket, mert úgy véli, hogy a valóság racionális fogalmi hálózattal megismerhetetlen, ugyanis nincs hozzá egzakt mértékünk: minden szempont, amelyet a világ megismerésére alkalmaznánk, a másképpen éppoly jogosult szempontok tömegét veti fel, mert „minden azonos mindennel”. A vonatkozások, viszonylatok, relativitások végül is megismerhetetlen szövevényt alkotnak, szételemezhetetlenül egymásba ömlenek, ugyanúgy, ahogy összefolyik az élet és az álom. Ez a bergsoni indíttatású eszmefutam alkotja az új költészet ismeretelméleti alapját, amely – írja Németh

Andor – felszabadítja az írókat „a materializmus mellett fojtogató nyomása alól”, és képessé teszi arra, hogy átadja magát az álomnak. Az álomnak, amely „teljesebb és intenzívebb, mint az élet, őszintébben, intenzívebben élünk benne és közelebb érünk benne magunkhoz, mint odakünn”.

Illyés Gyula a *Sub specie aeternitatis* című manifestumában (1927) nem az irracionális bölcsélet, hanem egy hősiesen elszánt moralitás nevében veti el a „megúnt szavakat”, s bárha ezt a szürrealista automatizmus kötelező szabályának engedelmessé teszi („Kézemben a toll, de fogalmam sincs, mit fogok a következő sorba írni”), a szeszélyes képzetkapcsolások ellenére is, kijelentéseit az új költői öntudat racionális fegyelme tartja kordában. Kihívása a „mesterségbeli literátorok”-nak szól, azoknak, akik fejet hajtanak a valóság, meghunyászkodnak a jelenségek „szennyes tirannizmusa” előtt ahelyett, hogy alakítanak az életet. A tiszta abszurdum, vagy Marquis de Sade, a legőszintébb moralista említése szintén a provokációt szolgálja: ez az „örökkévalóság jegyében” fogant felhívás igazában a költészet mindenható erejét hivatott világgá kiáltani. „Itt az ideje, hogy dekráláljuk a szellem diktatúráját” – olvassuk a kulcsmondatot, amelyhez továbbiak fűződnek: „Büszke vagyok szabadságomra, a kötetlen szavakra, szívem független iránytűjére, Kolumbus kedvére [...]. A költő nem énekel az esőről. Esőt csinál.” A megalkuvástalanság, a kockázatvállalás, a merészen cselekvés számára követeli a jogot Illyés, s az sem kétséges, hogy a megölt barátok vére, a fegyveresek és az üldöztetés, a valamire készülés emlékképei mire utalhatnak, hiszen egy esztendővel a *Sub specie aeternitatis* előtt jelent meg az *Értünk elhulló proletár halottak rekviemje*, a forradalmak munkásáldozatait gyászoló költeménye. Szó sincs arról, hogy ezt a költészettani dekrétumot prolejárforradalmi kiáltványnak tekinthetnénk, csupán jelezni próbáltuk, hogy milyen eszmei motívumok szövik át, illetve alapozzák meg a benne föllelhető állításokat. E motívumok fényében érthetjük meg, miért ront neki Illyés – de nemcsak ő, hanem az avantgárd írói általában – oly indulatosan a logika szabályos következtetéseinek, melyek az ő szemében, de másokéban is, nemcsak a hamis gondolkodás, hanem az annál sokkal elítélendőbb elavult életfelfogás, cselekvés „nyálás csúszó-mászóinak tekervényeit” testesíti meg. Déry homokórájának madarai azért röpködhetnek oly vidáman, mert nem engedelmessé válnak a megszokott törvényeknek. Két logika, kétféle gondolkodásmód és ebből folyó életvitel létezik. Az egyik elfogadja a világot olyannak, amilyen; aláveti magát a tények, jelenségek uralmának, és tökéletes vigaszt talál a szillogizmusok szabályrendjében. A másik nem hajlandó alkalmazkodni a beidegződött formulákhoz, a rutinhoz és a sztereotípiákhoz; újrafogalmazza a törvényeket, diktátorként rákényszeríti akarát a világra. Ám ez a szó, diktatúra, ezúttal teljes joggal idézőjelek közé illeszthető, mert nem egyebet, felszabadulást akar hozni. Németh Andor is ezt a fogalmat használja az *Új világérzés és új költészetben* (1927): „a költő diktatórikus elragadtatása mintegy eljövendő időket prefigurál, amikor a meghódított tárgyvilágra végleg ráteszi kezét az ember”.

Íme, előttünk áll a szürrealizmus elméletének két, egymást kiegészítő változata: az egyikben a belső, a másikban inkább a külső világra esik a hangsúly. A különbségtétel némileg erőszakolt, hiszen Németh Andor sem mond le teljesen a külvilág, a természet és a társadalom értelmezéséről, ha egyúttal elhárítja is az irodalom útjából a csak fogalmilag egybeszerkeszthető racionalizált világot, hogy rámutathasson arra, ami az új költészet lényege: a költő úgy használja fel a szavakat, hogy azok asszociációs köröket indítanak el, és ezzel életre hívja a mágiát, bekapcsol az álomba, mely az új életérzés esszenciája. Illyés költője sem tűr korlátozást, sőt „esőcsináló”, és hirdeti a tollbamondott gondolat költői jogát, hogy ezzel is szabadságát bizonyítsa, ám ez a szabadság nem a mágia csodájáé, hanem a cselekvésé, emiatt kap föltűnő nyomatékot a szövegben az elhivatottság, az erkölcsi bátorság eszméje.

Utaltunk már rá, hogy a szürrealisták új nyelvet próbáltak teremteni és tőle várták, hogy elvezeti őket az igazi megismeréshez, s ezáltal a költő véget vet annak az emberemlékezet óta folyó pernek, amelyet „az értelmi megismerés indított az ösztönös megismerés ellen, az ő feladata betérjeszteni a perpatvarnak véget vető döntő bizonyítékot” – írta Breton esszéjében, *A közlekedő edények*-ben. A szürrealisták elmerültek a nyelv önfeledt használatában, gátlástalanul éltek vele, hogy megnöveljék, kibővítsék hatáskörét. Nem elégedtek meg azzal, amit kívülről, ismeretszerzés útján sajátítottak el, visszatértek a sztereotípiáktól megtisztított élményhez, az álomhoz és a tudatalattihoz, mint nyelvi forráshoz. Szakítottak a lineáris, viszonylag egyértelmű nyelvhasználattal és azt, amit az irodalom mindig is gyakorolt, hogy tudniillik véges számú nyelvi elem birtokában végtelen számú változatot hozott létre, vagyis teremtette a nyelvet – azt tudatos programmá fejlesztették. Egy szürrealista vers nem lineárisan tagolódik, hanem mezőszerűen szétterjed, többértelmű viszonyhálózatot alkot, amelyet nem lehet egyértelmű jelentésre „dekódolni”. „A költő anyaga a szó” – írja Németh Andor a *Kommentárban*. „A szó az ő anyaga: nem az eszköze, nem közlendők továbbítására használja fel, hanem saját magát fejezi ki rajta keresztül.” Az *Új világérzés és új költészet* című írásából az előbb már idéztünk, ezúttal azt emeljük ki még a szövegből, ami szorosan tárgyunkhoz tartozik. „A költő – fejtegeti Németh Andor – a maga érzelmi megvilágosodását akarja közölni velünk, semmi egyebet. Ehhez nincs szüksége se grammatikára, se értelemre. Néhány idéző szó támogatja egymást. Egy kis fényszalag fut el előttünk: s a szívünk világosabb lesz tőlünk. Ez az álom világossága.” Németh Andor itt megelégedett azzal, hogy mondanivalóját nagyrészt metaforákkal érzékeltesse, Déry Tibor – vitázva Sinkó Ervinnek a homokóra madarairól – arra kényszerül, hogy bölcséleti igénnyel fellépő vitatársának racionális-fogalmi érvekkel válaszoljon: „a szellem törődik a külvilági élet rendszerével, akár összeütközésbe kerül vele, akár párhuzamosan halad: a saját életét éli, s összeütközéseit, megbékéléseit is a saját eszközeivel fejezi ki. Csak az a köze van a valóság anyagához, hogy belőle fakad s nélküle elképzelhetetlen, de nem szaporodik se sejtosztással, se pároso-

dással, nem rág foggal, nem emészt gyomorral, nem lélegzik se kopolyával, se tüdővel; saját szabályai szerint fejlődik az emberben éppúgy, mint az orrszárvúban. Matériája irodalomban nem a valóság, hanem a nyelv; nem is a nyelv, mely már feldolgozása, formába állítása a nyersanyag, hanem maga az ősanyag, a szó. A szó, amely lehet a valóság megjelölése, neve, de nem szükségképpen az. A szó absztrakció is lehet, grammatikai hajtósíj, zenei hangemlék, optikai kép, lehet minden racionális értelem nélküli hangcsoport is, meghatározhatatlan asszociációk gyűjtőmedencéje. A szó – minden szó – elasztikus levegőréteget visel maga körül rokon szavak vagy valóságreszletek emlékeiből: az asszociációkból. A grammatika (szintézis) logikai rendszerbe fogása a szavaknak, melyet az új vers, ha túl nehézkesnek, közvetettnek talál, egyszerűsít vagy felold. Az értelmi rendszert érzelmi rendszerre építi át.” A költő tehát korlátlan ura a nyelvnek – ezt mondja Illyés is már idézett írásában: „Tapasztalataink vannak arra, hogy a hangsúllyal kiejtett szó előtt milyen gyáván húzódnak vissza a kaotikus jelenségek szörnyei; arcpirulva sorakoznak a parancsszó hallatára. Csak szellemünk bátorságától függ, hogy kipusztítsuk és újra benépesítsük a földet. A szó elhangzik, a belélehelt energiától függ, hogy darabokra törve hull-e a földre, vagy ragyogva csengőn megáll a levegőben, forogni kezd és borotvaéles szárnyaival letarolja a megalkuvás dudvanövényeit.”

Letarolni a megalkuvás dudvanövényeit s mivel? – nem mással, a borotvaéles szavakkal! Ez a büszke öntudat is feszítette a szürrealisztikát: abban a hitben éltek, hogy feloldják, megszüntetik az Élet és az Alkotás ellentétét, illetve eltüntetik a két minőségnek, az objektív létezésnek és a szubjektív tudat művészi fikciójának különbségét. A szó és a nyelv illetékességének ez a nem is megsokszorozása, hanem rendeltetését, társadalmi szerepét messze túlhaladó kiterjesztése, persze, részint metaforikus értelmű, amennyiben nem egyebet tartalmaz, csupán azt, hogy a szürrealista írók az irodalomnak újra kiemelkedő jelentőséget próbálnak biztosítani a banalitásokkal és kompromisszumokkal agyonterhelt társadalom életében. De ez a nyelvről szóló gondolkodás az új költői gyakorlat szentesítése is. A költészettörténet ezen a ponton szokott hivatkozni Rimbaud-ra, a zseniális látnokra, aki két híres levelében és a – Rónay György tolmácsolása szerint – *Színes metszetekben* – Somlyó György átültetése szerint a *Színvázlatokban* – különösen az *Egy évad a pokolban* némelyik részletének tanúsága szerint már fölfedezte a nyelv összezavarásában rejlő óriási lehetőségeket. A szó alkímiájában találjuk a következő mondatokat: „Keresztes háborúkat álmodtam, fölfedező utakat, melyekről nem maradt leírás, történelem nélküli köztársaságokat, elfojtott vallásháborúkat, erkölcsök forradalmát, fajok és világrészek áttelepítését; hittem minden varázslatban [...]. Csöndek, éjszakákat írtam meg, lejegyeztem a kifejezhetlent. Szédületeket rögzítettem [...]. Mágikus szofizmáimat ezután szóhallucinációkkal fejeztem ki. Végül már szentnek éreztem lelkem zűrzavarát.” A másik nagy előfutár, Mallarmé, nem a szédület és a zűrzavar irányába tágitotta a költészetet, hanem a rejtett célzások, titkos utalások aprólékos műgonddal

kicsiszolt hermetizmusát vitte tökélyre, de a nyelv átalakításának gondja őt is foglalkoztatta. Robert Goffin idézi eme mondatát: „új nyelvet találok ki, s ennek szükségképpen egy olyan új poétikából kell fakadnia, melyet e két szóval tudnék meghatározni: nem a dolgot magát lefesteni, hanem a hatását”.

De nem is kellene ily messze mennünk – a magyar költészet útjától egyébként is távol eső – példakért; itthoni és közelebbi előkészítőket találhatnánk a *Nyugat* szimbolista költői sorában: a modern líra megjelenése a század elején együtt járt a nyelv sugalmazó erejének felfedezésével. A korrespondencia, a szinesztézia, de a transzcendencia, sőt a misztika is a költői nyelv új értelmezését vonta maga után, s ezek a poétikai eszközök és szemléleti tartalmak egyaránt arra szolgáltak, hogy a költők kifejezhessék a külső és belső dolgok közt rejlő azonosságot, a világ egy-lényegűségét. A szürrealisták nem elégedtek meg a nyelvi sugalmazással, amely – ha szó szerinti értelemre olykor ugyan lefordíthatatlanul – megtartotta a nyelv közösségileg rögzített jelölt-jelölő viszonyrendszerét. A szürrealizmus épp ezt rombolta szét, céltudatos munkával, midőn kijelentette, hogy a költészet szubsztanciája a kép; az a költői kép, amely nem a hasonlóságon nyugszik, éltetője nem más, mint távoli, együvé nem tartozó dolgok egymás mellé állítása, azt is hangsúlyozva, hogy a véletlen sodorta össze őket. Az élet „objektív véletlene”, amely mindig és mindenütt jelen van. Ahogy Robert Goffin írja tanulságos *Kommentár*-sorozata, *A költészet Ariadné-fonala* egyik helyén: „A szürrealista számára a kép még a kockavetés vak véletlenével, a kalapba rakott, a »szeretkező« szavakkal volt egyértelmű.” Rimbaud látnoki önkívületét a szürrealisták vitték el a végletekig: vers és próza nem áll másból már, csupán képek sorozatából. A távol eső dolgok összeszikkasztásából felizzó „kép-fény”: megváltó csoda; a társadalmi és egyéni elfojtásoktól megszabadult költő világteremtő cselekedete, hétköznapi mi-voltában is kultikus érvényű kinyilatkoztatás. Profán mitológia, telítve a szabadság új távlatainak ígézetével. S ezt az új költői alkotásmódot környező, magyarázó elmélet pedig bölcseleti, lélektani, poétikai fogalmakkal körülírt üdvösségtan. A szürrealizmus felszólítás arra, hogy rendezzük be másként az életünket, alkossuk meg a társadalmi együttélés új szabályait. Minden iránta érzett nagyrabecsülése ellenére, nem osztja Hegel ama észrevételét, hogy „a művészet, legmagasabb rendű meghatározásának szemszögéből nézve, számunkra a múlté, s azé is marad”. Épp arra törekszik, hogy újra megteremtse művészet és élet szerves egymásra utaltságát, hogy visszataláljon ahhoz a szubsztanciális alaphoz, amelyből magától értetődő szükségszerűséggel és közvetlenül nőtt ki a művészi alkotás, mint a művész létezésének tulajdonképpeni lényege, s amelyet, ahogy Hegel írja, a művész nem befogadott képzeletébe, hanem „az ő maga”. A szürrealizmus, miközben az „objektív véletlen” révén a szubjektív önkényt teljesen szabadjára engedte, nem eltávolodni, hanem éppenséggel visszatalálni akart az élethez, megújult benső kapcsolatra kívánt lépni vele. Szándékai szerint nem elmélyíteni, hanem megszüntetni óhajtotta a művész magányosságát, elszigeteltségtudatát; bár végső fokon az elidegenülés terméke, annak épp leküzdésére törekedett.

A magyar szürrealizmus nem alkotott a franciához hasonlóan zárt csoportot, és szorosabban kapcsolódott az aktivista, dadaista előzményekhez. Úgy is mondhatnánk, hogy a magyar írók ritkán, kivételesen jutottak abba a kegyelmi állapotba, hogy leoldva magukról a valóság terheit, elmerüljenek az álom önkívületében. Sokkal erősebben kötődtek a valóságos hétköznapi, társadalmi léthez, hogysesem ezt folyamatosan megtehették volna. A magyar szürrealista költő csak rövid időre lehetett csodatevő mágus, a költészet varázslója. A vesztett forradalom és az emigráció okozta gyászhangulat, fájdalom, magánytudat átítatta a szürrealista fogantatású művek jelentékeny hányadát is, és elég nyilvánvalóan utalt ennek a mozgalomnak egyik fontos kiváltó okára. S ebből következett, hogy a lázadás és a vele párban járó szabadságvágy kifejezése sem mozgott föltétlenül irracionális, imaginatív körben. Versek, prózaversek sorával lenne szemléltethető, hogy íróik nem esküsznek föltétlenül a misztikus intuíciora és nem kevésbé az is, hogy az irracionalizált formákat, szerkezeti megoldásokat, melyek rendeltetése az lett volna, hogy derengő álomvilágot foglaljanak keretbe, minduntalan szétfeszítették a valóságelemek. A szürrealista költészet mágikus cselekvése így állandóan érintkezett reálisan hétköznapi, nem álombeli motívumokkal. Képzetkapcsolásainak ugrásai nem oly merészek, a képek nem annyira egymástól függetlenül bukkannak fel, hogy ki ne tapinthatnánk egy-egy vers, hosszabb költemény, prózavers szerkezeti egészének körvonalait. Általánosságban elmondhatjuk, hogy a magyar szürrealizmus vagy a valóság meggyűlölt terhei ellen lázadt – s a valóság fogalma ezúttal éppúgy magába foglalja az empirikusan tapasztalható külvilágot, mint a polgári társadalom intézményrendszerét, törvényeit és megkövült érintkezési rítusait. Vagy a maga felismert igazságainak kifejezésére, hirdetésére vállalkozott, amelyhez nemegyszer az expresszionizmus magatartásformáiból kölcsönzött szélesen elterjedt költői elemeket, kliséket. Ez a két változat, a szürrealizmus mérsékeltebb, fegyelmetesebb válfaját alkotja. Mellette jól elkülöníthető a verseknek az a másik csoportja, amelyben az automatikus alkotói módszer szabad társításából születő képek áramlása, burjánzása figyelhető meg.

Amidőn arról beszélünk, hogy a szürrealizmusban felismerhető egy mérsékelt és egy automatizmusra építő kifejezésforma, elsősorban egyes versekre, szövegekre gondolhatunk, kevésbé arra, hogy írókat, esetleg köteteket könnyűszerrel egyik vagy másik alkotástechnikai irányhoz sorolhatjuk. Már maga az a körüírás, hogy „mérsékelt” és „automatikus”, költői kifejezés, jelzi a fogalmi, definitív értékű meghatározások szinte áthághatatlan nehézségeit. Az az alapigazság, hogy az irodalomban nincs két egyforma jelenség, sokszorosan áll az avantgárdra: „izmusai”-nak költészettana, elméleti megalapozottsága a manifestumok, nyilatkozatok, viták, könyvkritikák jóvoltából egyértelmű jelentéssel és fogalmi nyelven leírható. A kiáltványok, vagyis az önszemlélet felől tekintve a mozgalomra, az avantgárd irányzatai biztonsággal, szabatosan elkülöníthető rendben sorakoznak előttünk. S akadnak szép számmal, természetesen, művek

is, melyekben testet öltenek, alakot nyernek a kiáltványokban leszögezett legfontosabb – és ami a lényeges – vadonatúj (vagy annak hitt) poétikai jegyek: a magatartásra, szemléletre, a stílusesszók használatára közvetlenül visszautaló sajátságok. A példaérvényű és gyakran idézett versek, szövegek mellett azonban végtelen azoknak a műveknek a száma, melyek kilépnek az egyértelmű meghatározottság köréből, és átmeneti alakzatokat, kevert formákat képviselnek, ami persze ugyancsak az avantgárd minden szabályosságot, kötöttséget elvető szelleméből folyik. Amidőn tehát megkíséreljük a szürrealizmus két változatát bemutatni, verstípusokat próbálunk viszonylagos érvénnyel körülhatárolni, a definitív értékű poétikai leírás becsvágya nélkül.

De miért bajlódunk ennyit a szürrealizmus változataival, mikor jól tudjuk, hogy a „mérésékelt” és az „automatikus” szövegtípussal egyáltalán nem merítettük ki stílusvariációit? Természetesen azért is, mert egy irányzat karakterizáló jegyeinek legalább viszonylagos pontos számbavétele nélkül magát az irányzat történeti időhatárok közé fogható létezését nem jellemezhetjük kielégítő módon. Enélkül pedig nem rögzíthetjük, hogy meddig élt az avantgárd egy-egy irányzata, csoportja; hol zárult le a története; miként alakult az utóélete, mekkora volt a hatása.

Már eddig több ízben kellett, lehetett volna Bori Imre avantgárdról szóló könyveire utalni, hiszen mind a három alapl műnek számít, nem lehet kikerülni őket a 20. századi magyar irodalom történetének vizsgálatánál, és épp a tárgyunknak szentelt *A szürrealizmus ideje* [Újvidék, Forum Lap- és Könyvnyomda, 1970 – a szerk.] az a munkája, mely nem kevesebbre, a két háború közötti irodalom térképének átrajzolására vállalkozik. Bori Imre úgy véli, hogy a szürrealizmus évtizedeken át gyakorolt hol erősebb, hol pedig gyengébb hatást a magyar irodalomra, és ennek az állításnak jegyében szemléli nemcsak a húszas évek műveit, Kassák Lajos, Illyés Gyula, Németh Andor, Déry Tibor, József Attila, Palasovszky Ödön, Tamkó Sirtó Károly ekkoriban közölt írásait, hanem felvázolja a szürrealizmus „másik” útját is: „A szürrealizmus »másik« útja tehát jellegzetesen irodalmi jellegű, felszínén a spontaneitás tüneteivel, az ösztönös ráतालálások visszfényeivel. Nem is emlegetik a szürrealizmus szót, de az, ami művészetükben megvalósul, szürrealizmus, szürrealista irodalom, mely az avantgárdból úgy táplálkozott, hogy áttörte a *Nyugat* képviselte irodalmiság burkát, és mintegy a *Nyugat* csatornáin át szívta az izmusok nedveit, s megvalósulásaiban »gyengéd erőszakkal« ugyancsak a *Nyugat* kínálta lehetőségek köreit tiporta meg. Áldatlan és kétélű helyzet jellemzi e nemzedék konstellációját: azért »nyugatosok«, mert nem lehetnek mások, de nem valódi otthonuk a *Nyugat*. Idegenségüket a táboron belül is érzik az esztéták, s egy Halász Gábortól kapnak időről időre leckét.

A képlet, amely a szürrealizmus szempontjait tükrözi, közelelről sem egyértelmű tehát: nem táborok tiszta rajza kínálja a szemlélőnek a megoldási módot, hanem életművek egymásmellettsége, amely a szürrealista irodalmi megvalósulá-

sok tényéből adódik, a harmincas évek második felében lepleződik le, s mutatja meg szürrealizmusát is. Ezért kerülnek lényegében magános alkotók a szürrealizmus e fejezetébe, olyanok, akik még a húszas években indultak, de művük belső logikáját követve a harmincas években szürrealista tendenciájú, jellegű, ihletésű műveket alkottak; itt kell tárgyalnunk az ún. harmadik *Nyugat*-nemzedék egyes tagjainak életművét a megoldások polarizált, látszólag ellentmondó jellege ellenére is, s itt kell azokat a háború utáni kísérleteket is szemlélnünk, amelyek ugyanazon irodalmi-szellemi talajon keletkeztek, mint amelyen a »harmadik nemzedék« is állt – immár egészen egyértelműen szürrealista irányzatossággal. Szürrealizmusba torkolló utak térképe tehát tanulmányunk következő része, egyben a magyar szürrealizmus vitalitásának bizonyítéka is.”

Ehhez a „másik” vonulathoz igen sokan tartoznak: Komor András, Tamási Áron, Sinka István, Gelléri Andor Endre, Szentkuthy Miklós, Weöres Sándor, Sőtér István – vele együtt a *Nyugat* harmadik nemzedéke, Thurzó Gábor, Jékely Zoltán, Molnár Kata, Lovas Gyula, Soós László, Ottlik Géza (275) – végül Határ Győző. Könyve végén jelzi, hogy a szürrealizmus a hatvanas években ismét kezdett szerepet játszani a magyar irodalomban, és említi Weöres Sándor, Juhász Ferenc, Déry Tibor, Illyés Gyula műveit mint olyanokat, amelyek ismét a szürrealizmus vonzáskörébe kerültek.

Bori Imre könyvének a szürrealizmus „másik” útjával foglalkozó része felveti azt a kérdést, hogy milyen időhatárok között beszélhetünk ennek az iránynak a létezéséről, azaz szembesít azzal, hogy az irodalomtörténet mit kezdhet vele: hol zárul a szürrealista mozgalom és poétika története; hogyan alakul az utóélete és a hatása. Bori könyvének ez a része gondolatébresztő módon figyelmeztet arra, hogy óvatosan kezeljük a merev időhatárokból gondolkodás irodalomtörténeti módszerét. Elemzéseinek köszönhetjük, hogy másként tekintünk az avantgárd irodalomtörténeti jelenlétére, súlyára, szerepére, mint annak előtte, és úgyszintén Déry, József Attila, a *Nyugat* harmadik nemzedékének művére.

De épp Szabolcsi Miklósnak a napokban megjelent monográfiája gondolkoztat el azon, hogy meddig hosszabbíthatjuk meg a szürrealizmus irodalomtörténeti jelenlétét. Felveti a kérdést, hogy bizonyos szóegybehangzások, programhasonlóságok, kiragadott motívumok alapján van-e jogunk szürrealizmusról beszélni. Az olyan fogalmak, motívumok, tárgykörök, szemléletmódok, mint csoda, kaland, tündéri, elérhetetlen világ (266), elvágyódás, révület, álom, vízió (269), az élet belső körei, spirituális szemlélet, a lélek jogai, a képzelet játéka (274) stb. – vajon minden esetben szürrealizmust revelálnak?

Annak vizsgálata, hogy a szürrealizmus hogyan élt tovább – újabb megbeszélés tárgya lehetne.

Gerold László

SZEMPONTOK A MAGYAR AVANTGÁRD DRÁMA TÁRGYALÁSÁHOZ

Ma már nem képezheti vita tárgyát, hogy volt magyar avantgárd irodalom. Néhány év kiadványai – Bori Imre könyvei, Kocsis Rózsa *Igen és nemje* – és az a szépszájú tanulmány – még ha alkalmi is –, cikk, kritika – köztük a nemcsak igenlők – is azt bizonyítja, közvetlenül vagy közvetve, de mindenképpen egyértelműen, hogy a magyar irodalmi avantgárd jelentősége lényegesen nagyobb, semhogy mellőzni lehetne vagy éppen szégyenkezni kellene irodalmunk e vonulata miatt. A bizonyítékok szolgáló munkák között irodalomtörténeti jellegűek, leíró-ismertető igényűek és az avantgárdba töviseket szűrő vagy ezeket eltüntetni kívánó polemikus szövegek egészítik ki egymást, visszavonhatatlanul példázva a magyar avantgardizmus rétegeit, irodalmi megnyilvánulásait és ezeknek az európai avantgárd minden fontosabb vonulatához kapcsolható, irodalmunkban szinte példátlan szinkron jellegét. Kevés még azonban az olyan jellegű munka, amely az avantgárdnak mint irodalmi jelenségnek, evidens, letagadhatatlan valóságnak helyes megközelítését szorgalmazná vagy bizonyítaná. S ez nem magyarázható azzal, hogy az avantgárd esetleg szétágazóbb, nem olyan könnyen körülhatárolható, többszólamúbb, bonyolultabb, mint például a romantika vagy a realizmus, jóllehet vitathatatlan, hogy átlagában valóban nagyon sokrétű, lévén, hogy jó néhány izmus medencéje, gyűjtőfogalma. Irodalomtudományunk és -történet-írásunk – úgy tetszik – a szükséges előmunkálatok és a talán kevésbé szükséges vargabetűk után most érkezett el az avantgárd esztétikájának, poétikájának, dramaturgiájának részletesebb, alaposabb vizsgálatáig, eljutott addig a pontig, hogy a külső – nem elhanyagolható, de nem is kizárólagos – vonatkozások, aspektusok után rászánja magát belebújni az avantgárd világába, a művek belsejébe, s belülről, ezen irányzatra jellemző stílusjegyek, tartalmi és formai elemek vizsgálatával értékelje a magyar avantgárd irodalmat, hogy elvégezze az avantgárd irodalmi művek megnyugtató valorizációját.

Az avantgárd dal foglalkozó tanulmányokból látjuk, a század első harmadában, de főleg második és harmadik évtizedében evidens irányzatnak a társadalmi és az irodalmi formák elleni lázadását vagy legalábbis tiltakozását kivétel nélkül elismerik és hangsúlyozzák a kutatók. Vannak, akik a stílusforradalom mellett egy új világszemlélet megfogalmazására irányuló törekvést látnak az avantgárdban, vagy legalábbis némely vonulatában, igazi, nevéhez méltó előőrsöt, de olvashatunk hangsúlyosan történeti szempontokat érvényesítő hozzáál-

lásról vagy a történetihez szorosan kötődő szociológiai közelítési szándékról is éppúgy, mint olyan nézőpontról, amely arra figyelmeztet, az avantgárd lényeges ismérve, hogy megkérdőjelezi, sőt szétrombolni akarja a művészetek hierarchiáját, az utóbbi azt sem mulasztja el felemlíteni, hogy olyan művészetről van szó, amely nem akar művészet lenni, de ez már csak részben igaz, mert az avantgárd nem mond le művészet jellegéről, csak nem olyan művészet kíván lenni, amelyet hamisnak tart.

Mindezek a nézőpontok már bizonyítanak is valami lényegeset, azt, hogy nem parttalan irányzatról van szó, hanem olyanról, amely szorosan és szervesen beleépül kora társadalmi, politikai és művészeti körülményeibe, még ha tiltakozik is ellenük, s életre hívója éppen a körülmények elleni lázadás. A korba való organikus beletartozást – az avantgárdnak meghatározható korszakhatárai vannak – szinte kivétel nélkül még az avantgárd értékeinek legszélsőségebb tagadói is elismerik, de esztétikáját már valami megmagyarázhatatlan belső gát-lások miatt kevesen próbálják meg belülről kiismerni. Addig eljutnak, hogy felismerik az avantgárd tiltakozás progresszív jellegét, és felismerik esztétikájának néhány jellegzetességét, de a döntő lépésre mégsem tudják elszánni magukat, holott csak arra lenne szükség, hogy az avantgárd társadalmi, művészeti lázadását és formanyelvi sajátosságait szerves, egységet feltételező egésznek lássák. Hogy a formai újítások logikus velejárói, autochton megnyilvánulásaiként szemléljék a társadalmi, emberi viszonyok, a sablonokba merevedett művészetek elleni tiltakozást. Ennek a félúton megálló viszonyulásnak okát mindenekelőtt abban kell keresni, hogy az avantgárdhoz más irányzat, a realizmus eszményével, mércéivel közelednek. Ami eleve téves, nemcsak mert az avantgárd önelvűségét, autochton jellegét nem ismerik el, hanem mert így olyan vizsgálódási aspektus teremődik, amely eleve gúzsba köt. Slobodan Selenić az avantgárd dráma, a 20. századi dramaturgiai irányzatok kiváló ismerője állapítja meg az 1967. évi avantgárd drámaantológia előszavában: „A realizmus képletével, mondjuk, a lukácsi realizmus képletével bebizonyíthatjuk, miért jók Balzac vagy Tolsztoj regényei, de az a tény, hogy ezek a regények jók, implicite nem bizonyíték arra, hogy más módszerrel megírt művek értéktelenek.” Selenić figyelmeztetése: így keletkezik az a legsúlyosabb előítélet, amely még egy sor hasonló előítélet kiváltója lesz. Például, hogy az avantgárd csupán közbülső terület a ponyva és az igazi – realista – irodalom között, hogy a polgári drámai irodalom képviselőivel és darabjaival sokkalta alaposabban foglalkoznak, mint mondjuk, az avantgárd drámái törekvésekkel, amit az sem igazolhat, hogy azok hatása, élettartama valóban felülmúlja az avantgárd drámáét, továbbá, hogy az avantgárd szerepe nem több a katalizátorénál, egy fejlődés elindítója, de önértékei nincsenek, vagy csak csekélyek, csak az értékes belőle, ami felszívódni képes, csupán divatáru, kommercializálódott irodalom, emberellenes, a művész krízisének tudata jellemzi (van-e művészet a művész krízise nélkül?), az avantgárdot is gyarapító alkotók rangját a belőle való megtérés adja meg, az idegen avantgárd író jelentőségével

együtt nem ismerjük el a vele egyenrangú honi alkotó avantgárd művét (Witkiewicz – Déry), más műformában (zene, film) jogos az avantgárd, az irodalomban kevésbé, az avantgárd csak a szokványpoétika vagy dramaturgia visszáját jelenti, s nem többet stb. stb...

Azzal, hogy ritkán merülnek fel esztétikai – dráma esetében dramaturgiai, drámaesztétikai – kifogások, hogy az avantgárddal foglalkozó munkák az irányzat ezen rétegéig nemigen jutnak, mindenekelőtt arra utal, hogy az avantgárd legfontosabb vonatkozása marad érintetlen: van-e irodalmi, művészi rangja, vannak-e értékes alkotásai az avantgárddnak is? De ezt csak az általa felállított esztétikai normatívákkal mérhetjük le, hiszen az avantgárd – akárcsak a többi irodalmi irányzat – sem azért jelentős, mert lázad bizonyos művészeti formák ellen, minden új irányzat lényegében lázadás a meglevő ellen, hanem mert közben olyan határozott, megalapozott princípiumokat állapít meg, élet- és világszemléletet honosít meg, amely az illető korban hiteles *komplex* emberi, gondolati és érzelmi tapasztalat kifejezője.

A továbbiakban az egyik legteljesebbnek mondható magyar avantgárd drámai mű, Déry Tibor *Az óriáscsecsemője* és a vele szorosabban kapcsolatba hozható alkotások, illetve programcikkek kapcsán szeretném alátámasztani, vagy legalábbis jelezni, hogy a magyar avantgárd drámára szintén jellemző az irányzat, minden irányzat annyira nélkülözhetetlen komplexitása.

Ha a magyar avantgárd dráma csúcsát *Az óriáscsecsemőben* jelöljük ki, s azt választjuk, hogy a hozzá vezető utat rajzoljuk meg, akkor ezt az utat Mácza Jánostól, elméletirőit, programadó és drámai alkotásokkal is kísérletező pályájának követésében szükséges áttekinteni. Nemcsak azért, mert *A fekete kandúr* című drámája dadaista szöveggként előzménye Déry művének, hanem azért is, mert az a drámai forradalom, amely *Az óriáscsecsemőben* teljesül ki, elképzelhetetlen és elválaszthatatlan a Mácza-féle expresszionista-aktivista elmélettől, forradalomtól, a szintetikus színház fogalmától, mindattól, ami Mácza János színházi, dramaturgiai és drámaírói ténykedését döntően meghatározta és valóban egyeduralkodóan következetessé formálta, keményítette.

Mácza kritikusai, teoretikusai ténykedése a *Mában* teljesedett ki, következetes szemléletének, harcoss tartásának azonban a Kassák-folyóirathoz való csatlakozását megelőző nyomai vannak. A folyóirat indulása táján jelentette meg a brosúráját *A modern magyar drámáról*, amelyben ízekre szedi a közelmúlt magyar drámairodalmát, nem kímélve egy Bródyt vagy Móriczot sem. Az ungvári kiadású füzetnyi munkában lefektetett szemléletét szélesítette, folytatta Mácza a *Ma* színikritikusaként, támadva a polgári színházat és drámaírást. Kritikái közben érlelődhetett benne a teljesen nullává döglesztett – időzőjeles – művészi élet elleni tiltakozásként a Magyar Tanácsköztársasággal egy időben napvilágot látott elmélete a „teljes színpadról”. Erről a magyar dráma- és színháztörténet szempontjából egyaránt forradalmi jelentőségű, bár a gyakorlatban sohasem teljes vagy legalábbis nem szükséges mértékben kamatoztatott, nem kellően

hatékony elméletről, amelynek központi kategóriáit a cselekvésben – mint a legrangosabb életformában –, a harmóniában – mint minden elem közösségében – és az életörömben – mint örök történelmi, emberi állapotban – jelölte meg. Szintetikus színházat akart, s ez a törekvése egyrészt azt példázza, hogy komplex összefüggésben látta a drámát és a színpadot, másrészt viszont, hogy a kor magyar drámairodalma és színjátszása megreformálásának fontosságát és elkerülhetetlenségét hirdette. És ezt mindenekelőtt az aktivista töltetű expresszionizmus eszközeivel vélte megvalósíthatónak.

Mácza jól látta, hogy egy igazi, mélyre menő színpadforradalmat sem a meglevő drámákkal, sem a meglevő színpadokon el nem lehet képzelni. Ezért alkotta meg a „teljes színpad” vízióját, amely szerint a színpadnak a meglevő formáktól, az életet utánzó kulisszáktól, a festett hazugságoktól kell megszabadulnia, a drámának pedig, hogy egységbe koncentrált cselekvések tragédiába robbanása legyen, a polgári drámai sablonok konvencióit kell levetköznie. A színpadnak ahhoz, hogy „mozgáslehetőségeket kínálótör legyen”, nem hű tükör és nem magát kellett rivalda, nincs másra szüksége, mint egy színes függönyre, drapériára, körhorizontra. A drámának pedig, hogy önmaga lehessen, mentesülnie kell a más műfajokra jellemző vonásoktól. Dramaturgiai szempontból a mérnöki pontos drámaépítkezés, a jól időzített csomópontok helyett a drámában felfokozott érzelmi állapotban levő hősök szuggesztív, elsőprő erejű vihara szükségeltetik.

Mácza János, akihez mérhető egyénisége igen kevés volt az avantgárdnak, mert kritikus, elméletírói tartása – tévedései ellenére is – vitathatatlan, rányomta bélyegét egy kor, néhány év színházi szemléletére, munkásságának jelentőségét főleg abban kell látni, hogy tiltakozását kidolgozott programba foglalta, továbbá, hogy látta, a forma forradalma is szükséges ahhoz, hogy az új világ-szemlélet autentikus külsőben jelenhessen meg, megkísérelte feltörni a *polgári dramaturgia zártságát*, s ami ennek következménye: olyan perspektívát nyitott, aminek – közvetve – a többi, az expresszionista-aktivista avantgárd kísérleteket követő próbálkozások rengeteget köszönhetnek.

S ezen az sem változtat, hogy elméletét nem sikerült azonos értékű drámai alkotásokkal nyomatékossá tennie, hogy drámaíróként nem tudott jellemzőt adni. Noha teóriájában sok a kinyilatkoztatásszerűség, drámái mégsem versenyképesek programjával. A Stramm-féle expresszionizmust követő *Várni és Egyfelvonásos játék* című jelenete valóban nem érdemel nagyobb figyelmet, bár nem lehetetlen, hogy megjelenésekor újszerűnek tűnt. Mácza jeleneteiben, így például az említetteken kívül az *Asszony* címűben a drámaiságot, az expresszív szuggesztivitást két ember érzelmi szembenállásával próbálja érzékeltetni, s ez a képlet eleve bizonyos lélektani vonásokat feltételez, jól látja Kocsis Rózsa, hogy ő Stramm irányát a lelki pillanatdráma felé hajlítja. S bár dramaturgiájának fő eszköze a szó és a vizualitás összefonódása, ez eredményezi a sajátos expresszív hatást, a lelki pillanatdráma felé fordulása majd megkönnyíti számára, hogy

megírja az egyik első magyar dadaista, szürrealista jelenetet, abszurd drámát: *A fekete kandúrt*, Mácza mindenképpen legjelentősebb drámai művét, amely már az aktivista-expresszionista világlátástól különböző szemlélet csíráját hordozza, de amely megszületését nem kis mértékben az aktivista-expresszionista formalizálásnak köszönheti.

Martin Esslin, a neoavantgárd abszurd drámájának teoretikusa vallja, hogy az abszurdum nem fikció az irodalomban, hanem az abszurdvá vált körülmények, viszonyok következménye, bomlás eredménye. Tiltakozás a polgári művészet szokványossága ellen – nem azért, mert szokványos, hanem mert üresnek, hazugnak találta –, de az emocionálisan tömény expresszionizmussal szemben a dada – a látszólag értelmetlenség ellenére is – racionálisabb, objektívebb változata a világ költői víziójának. A dráma a hit elvétől a hitetlenségig jutott, az expresszionista lendülettől a dadaista fintorig. De a két szemlélet között organikus kapcsolat van. Az a polgári hazugság elleni akna, amit a modern dramaturgiában még Strindberg helyezett el, az abszurdumba fordulás, a dadaista drámában robban olyan erővel, hogy szétveti a dráma mutatós, de rozoga építményét, innen van a dadaista dráma töredékessége, látszólagos belső esetlegessége, megdöbbentő logikátlansága, ám mindennek ellenére van benne belső rend, dramaturgiai logika, egy kissé sántító hasonlattal, a hagyományos és a dadaista dráma úgy viszonyul egymáshoz, mint a kötött- és a szabadvers.

A magyar avantgárd dráma találóan abszurdnak minősített vonulata vizsgálatakor rendkívül fontos adat számunkra, hogy Déry, aki 1926-ban a *Mit eszik reggelire?* című gyakorlatként is felfogható jelenete után megírta *Az óriáscsecsemőt*, az irányzat európai mércével mérhető kiváló művét, már 1921-ben cikket ír a dadáról. Ez a *Nyugatban* megjelent írás egyfelől jelzi, hogy Déry korán kapcsolatba került a dadával, nyilván felismerte a korra érvényes időszakot, másfelől pedig módot adhatna arra, hogy lássuk, néhány év alatt hogyan alakult Déry szemlélete a dadaizmusról.

Cikkében Déry pontosan látja a dada Janus-arcúságát, hogy „nincsenek céljai, de az élet legfőbb [...] céltalanságát fejezi ki rettenetes viaszkarccal, amely papírral, lószőrbajusszal s festett szemével mint a mindenség halotti maszkja mered le a fellampionozott pódiumról”. Felismeri a dada céltalanságának egyedüli célját: szemléletre döbbsenti a „megháborodott emberiséget”. Szerinte a dada lelkiállapot, amelyet a bomlott idők, a kor halotti maszkjának szörnyű látványa idézett elő fiatal s tragikusan koravén lett *emberekben*, de jogosságát, aktualitását bizonyítja, hogy „világszemlélet” is. Déry káoszképzete tehát nem azonos a szürrealisták „valóságfelettségével”, inkább társadalmilag motivált, a „nagy remények, a biztató távlatok összeomlása”-ból sarjad. S ez a motiváltság egyúttal igazolhatja a felhasznált írói eszközöket s stílári vonatkozásokat, a pátosztól a burleszkig terjedő, már Apollinaire jelezte ívet, a túlzásokat, a filmtől kölcsönzött, de a szórakoztatás funkciója helyett mélyebb tartalmat kapott burleszket, a lélektani automatizmust, a felbontott nyelvet – megjegyzendő azonban, hogy a

nyelv abszurdban nem kezd önálló életet élni, mint szeretik hangsúlyozni, csak formája, szerepe változik meg –, felbontott személyiséget és színpadot, az idő- és térbeli következetlenséget, a műforma elliptikusra történő átalakulását.

Ilyen átalakult műforma kivételes darabja *Az óriáscsecsemő*, amely kevésbé elvont pl. a franciák kísérleteinél (Tzara *Gázcső* című művének szereplői a nagybetűs Száj, Nyak, Szemöldök, Szempilla, Orr, Szem). Azzal, hogy a „polgári életre született gyermek sorsát bogozza, s életképeiben a polgári lét abszurdítása mutatkozik meg” (Bori), annyira konkretizálódik az élet mechanizmusa, a determináltság („körülfognak, hálóba zárnak” – ami kapcsán lehetetlen nem gondolni József Attila néhány versére) problémaköre, hogy hatása is döbbenetesebb, megrázóbb minden absztrakciónál, amely a „társadalmi determinizmus és az egyéni szabadságvágy filozófiai elemzésére vállalkozik” (Radnóti Zs.).

Nem lehet vitás, hogy az irodalom mindig dokumentum a korról, tehát pontosak azok a megállapítások, amelyek arra hivatkoznak, hogy *Az óriáscsecsemő* abszurdumát a kor társadalmi, politikai viszonyaiból kell eredeztetni (egy későbbi nyilatkozatában erre Déry is utal), de nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a kor általános képe az író egyéni sorsa, tapasztalata nélkül nem szülhet kivételes mélységű, súlyú műveket, még ha ezek társadalmilag hibátlanok is. Amiként alaptalan, konstruált az a megállapítás is, mely szerint Déry a „szürrealizmus nemzetközi tonnyelvén elvont, csak megfoghatatlan rémületről valló költeményeket ír. Prózája is ilyen...” (Ungvári) – s nyilván ez vonatkoztatható *Az óriáscsecsemőre*, amelyről ezen a helyen nem esik említés. Hogy mennyire nem megfoghatatlan rémületről van szó, azt a majd egy évtizednyi vándorélet könnyen megcáfolja.

A hányattatás irodalmi kikapcsolódása *Az óriáscsecsemő*, amely nélkül sohasem születhetett volna meg, vagy legalábbis nem ilyen műfokon.

Ahhoz, hogy igaz legyen Dérynek az abszurd drámája kapcsán tett megállapítása, mely szerint a „darab stílusát a kor magyarázza”, hozzá kell tenni: a problémakör mélységét pedig az egyéni tapasztalat adja. Formai vonatkozásokban Déry műve tartalmazza mindazokat a sajátosságokat, amelyek a csodás és valós elemeket a játék, a dramaturgia szigorú rendje szerint egyesítő dadaista, szürrealista abszurdot jellemzik. Déry *Az óriáscsecsemő*ben mesteri dialógustechnikával, hangulati-stiláris egységben állítja elénk az expresszionista színezetű – de bizonyos vonatkozásaiban már az egzisztencializmust előlegező – egyéniség-problémát a dada logikátlanságában és a szürrealizmus könnyed játékosságában megfürdetve. Így teremtve meg az igényes abszurd drámát, amelynek minden összetevője egyformán fontos és értékes, mert pontosan és tudatosan fejezi ki egy adott korban a szerző véleményét a világról.

Az óriáscsecsemőt úgy kell tekintenünk, mint a „magyar abszurd dráma lehetőségeinek szintézis”-t (Bori). Kár, hogy az abszurd dráma családfáját itt nem tárgyalhatjuk teljes egészében, s ezért marad említetlenül néhány igen jelentős alkotás. Déry drámájában a Jarrytól Beckett és Ionesco felé mutató, a kor erkölcsi, társadalmi deformációját leleplező és az élet abszurdumának ontológiai

gyökereit kereső, jelző irodalmi alkotások törekvéseit egyesítő művet kell látni. Valószínűleg izgalmas és tanulságos, az egész Déry-életművet talán új megvilágításba helyező vállalkozás lehetne megtalálni és kimutatni a korrelációkat egyik oldalon Déry költészete és *Az óriáscsecsemő* között, a másik oldalon pedig megkeresni prózájának abszurd jegyeit és az így kapott alapról áttekinteni a teljes Déry-opust, amelynek semmi esetre sem tévedése az avantgárd periódus, hanem fontos, erőteljes szakasza, része.

(1974)

AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ SZÜRREALIZMUSA

A műalkotás mindig határozott viszonyt fejez ki. Az egyik póluson az alkotó, a másikon – bármennyire is nagyképpően hangzik – a világ áll, mégpedig mindig és kivétel nélkül egymással szemben. Az alkotó és a világ viszonya a műben konkretizálódik, e viszony eredménye a mű.

A szürrealizmus századunknak húszas éveiben aránylag rövid időre vezető szerepre szert tett izmusa, avantgárd irányzata.

A dadaizmust követi, abból nő ki, de lényegében vele együtt, összemosva jelentkezik, s a dada kifulladásá után mutatkozik meg erőteljesebb formában. A szürrealizmus szempontjából általában, külön pedig Déry Tibor opusában, s ezen belül is drámái között, kivált fontos a dadaizmus és a szürrealizmus összefonódása.

Déry Tibor a *Nyugat* 1921. évfolyamában ír a dadáról, ebben többek között az olvasható: „Ha a dada ma csak káoszát fejezi ki a világnak, igaza van, mert ma csak a káoszt lehet látni, s ha cinikus és vérfelháborító következtetéseket von le a látványból, azt is jól teszi, mert hát mi mással döbbsenhetné eszméltre a megháborodott emberiséget? – jósággal, harmonikus énekkel?...”

Annak ellenére, hogy érezhető fenntartásai vannak a dadával szemben, Déry vitathatatlanul a kor vagy még inkább a pillanat szempontjából ítéli meg a dadaizmust. Az idézet záradéka, a kérdő ellenére is, félreérthetetlenül igazolja a dada jogosságát. Meggyőzően mutatja, hogy Déry szerint „jósággal, harmonikus énekkel” a káosz, a világban uralkodó állapot *nem* fejezhető ki. *Csak* dadával. A tartalomnak tehát megfelelő formát kellett találni, s ezt a dadaizmus jellegzetes eszközeinek összességében lelta meg.

Itt még nem mondja ki, inkább csak jelzi Déry, hogy érezhető diszharmonia van a kor és a kor polgári irodalma között. Ezt később részletesen ki is fejti, mondván, hogy a dadaista irodalom elfogadásához és megértéséhez – s álta-

lában az avantgárd értéséhez – hozzá kell venni „azt az őszinte és nagyon is érthető utálatot, mit a mai szellemi »nagyüzem« iránt érezhetni, hol verseket, drámákat, művészeteket en gross »gyártanak«, hol kevés ügyesség árán minden szellemi parazita »világnézeteket« öklendez ki gyanús mélységekből, bakfisok újságtárcákat írnak és mindenki, kinek tábesze, dantei orra, tüdővészet, Laval-lière nyakkendője, vagy egyéb testi fogyatékosága van, »világboldogításra« érzi magát hivatottnak – nagyon is érthető, ha akadnak elkeseredett emberek, kik őrröngő néger ordításokkal fejezik ki szatirikus méltatlankodásukat s antikultúrát mennek prédikálni a lovaknak és a galamboknak”.

Vagyis: a hagyományostól, a polgári irodalom szabványaitól eltérő irodalom az, ami a kor, a világháború utáni évek, a polgári illúzióknak ebben a lelkekben erősen romos időszakában a dadaisták – ha nem is a shakespeare-i század, de a gyorsuló időre jellemző időegység – a pillanat lenyomataként produkálnak. A dadaista irodalom tehát egyszerre reagálás a korállapotokra, kihívása a polgári szabványirodalomnak, és az új, a pillanat teremttette tartalommal szinkronban levő eszközök összessége – forma is.

A dadaizmusból kinövő szürrealizmus mindezeket az ismérveket megtartotta, csupán – némileg – eszközei módosultak.

Ha – csak a drámára szűkítve a vizsgálandó horizontot – a jó drámának egyik ismérve az ügyesen szerkesztett mese, akkor lehetetlen észre nem venni, hogy a Déry-műnek nincs szóra érdemes meséje vagy cselekménye. Ha a jó dráma fokmérője a jellemábrázolás és a motiváció finomsága, akkor *Az óriáscsecsemő* nem jó dráma, mert nélkülözi a felismerhető jellemeket, s helyettük gyakran csak mechanikus bábokat állít a néző/olvasó elé. Ha a jó dráma tökéletesen megvilágított, fokozatosan exponált és végül a megoldásig juttatott témát igényel, akkor Déry Tibor műve e tekintetben sem hibátlan. Ha a jó drámának tükröt kell tartania a természet elé, és jól megfigyelt képeket kell festenie a kor modoráról és modorosságairól, akkor sem jó dráma Déryé, mert itt a kor többnyire csak álmok és lidércnyomások tükörképeként van jelen. Ha a jó dráma szellemes replikákon és kiélezett dialógusokon nyugszik, akkor ez semmiképpen sem jó dráma, sőt talán nem is dráma, mert itt a replikák összefüggéstelen képekből állnak, a dialógusok viszont nem logikusan következnek egymásra.

Ezek után akár fel is tehetnénk a kérdést: dráma-e egyáltalán *Az óriáscsecsemő*?

A polgári dramaturgia szerint nem, esetleg igen, de kimondottan érthetetlen, konfúz, afféle dilettáns munka.

Ha a hagyományos dramaturgia szerinti drámaelemeket vesszük számba, akkor *Az óriáscsecsemő* – bár valamiféle meséje vagy cselekménye kihámozható, bizonyos szerkesztési elvek is felismerhetők, egy-két motívum is fellelhető benne, formálisan dialógusai is vannak, szereplői is többé-kevésbé konkretizálható alakok – csak alig vagy egyáltalán nem állja ki a dramaturgiai elvek hétr próbáját.

De: míg a szabvány szerint az író alakjain keresztül van jelen a drámában, kimondottan közvetett formában, addig *Az óriáscsecsemő*ben, s általában a

szürrealista, sőt a dadaista drámában is az író érzelmeivel van jelen, személyesen mutatkozik meg. Ott egy történetet mond el, itt egy lelkiállapotot fejez ki. Mégpedig a sajátját. Ilyen tekintetben egészen közel áll a vershez. Nem véletlen, hogy a költőiség állandó legbensőbb tartozéka a szürrealista drámának. Kassák írja az „új versről”: „A tegnapi költő a logika és a filozófia rabja volt, a mai költő túl a logikán és a filozófián az elementáris alkotás embere. Verseiben nem értelmi közlést, hanem sajátos elemek sajátos egységét akarja kinyilatkoztatni. [...] Az új vers nem közölni, hanem kinyilvánítani akar.” Ugyanez teljes mértékben érvényes a – nyugodtan szintén újnak nevezhető – szürrealista drámára is. De térjünk vissza Déryhez, mert amit ő ír a dadáról, az vonatkozik a szürrealista drámára általában és konkrétan *Az óriáscsecsemőre* is: a „dada mozdulatlanság, egy lelkiállapot, melyet a bomlott idők, a kor halotti maszkjának szörnyű látványa idézett elő fiatal s tragikusan koravén lett emberekben”.

Ilyen kritériumok szerint, nem pedig a hagyományos polgári dramaturgia értelmében tekinthető drámának Déry műve.

Az iménti idézet Déry Tibornak a dadáról írt cikkéből azonban nemcsak a dadaista, illetve a szürrealista dráma lényegére – lelkiállapot! – figyelmeztet, hanem a két izmus jellegzetes magyar vonatkozásaira is. A dada a magyar irodalomban némi késéssel jelentkezik, s határozott „politikai irányzatosságot mutat” (Bori), erre utal a kor halotti maszkja előidézte szörnyű látvány Déry cikkében. Azzal, hogy a dada későbbi keletű irodalmunkban, más is, gazdagabb is, mármint kiábrándulás tekintetében. A dadára alapvetően jellemző tiltakozás mélysége tárgult, s ez határozza meg a magyar szürrealizmust. Déry Tibor és *Az óriáscsecsemője* esetében kimondottan személyes jellegű mozzanatokkal még megalapozottabbá vált az általános szürrealista élmény, a drámát kiváltó, életre hívó általános lelkiállapot.

Amit Déry a *Dokumentumban* ír – „Ellenzék vagyunk... Minden tagunk, minden mozdulatunk maga a tiltakozás” –, az szervesen kötődik a hat évvel előbb írt dadacikkhez, összekötve így a magyar irodalomban és a saját opusában is a dadaizmust és a szürrealizmust. Ami viszont vele személyesen történt a két cikk között eltelt fél évtized alatt – emigrációba megy, Csehszlovákia, Bécs, Döbling, Bajorország, Párizs az állomások, vált néhány szakmát, majd próbál egy merészet, aminek vége a monte-carlói csőd, innen jut Perugiába, ahol többek között *Az óriáscsecsemőt* írja – azok olyan legszemélyesebb vonatkozású előzmények, melyek *Az óriáscsecsemőt*, Déry hasonló jellegű művei közül sorrendben a harmadikat, de jelentőség szempontjából az elsőt, külön is meghatározzák.

Tehát mind a korban, mind magában Déryben megvolt minden előfeltétele a szürrealista szemléletnek, világlátásnak.

Ezek után arra is válaszolni kellene: a pillanat adta és az egyéni előfeltételek milyen mértékben és milyen konkrét formai eszközökkel adják *Az óriáscsecsemő* szürrealista vonatkozásait?

Déry drámája nem nevezhető egyértelműen szürrealista műnek. Ennek okait részben láttuk. A drámában érezhetően egyformán fontos a szöveg és a látvány. Ha külön-külön vizsgáljuk őket, akkor kiderül, hogy az utóbbi, a látvány, kifejezetten expresszionista: hírkulisszák, vetített képek, feliratok, festett bábok... S a vizuális momentumokon kívül ide kell sorolni a drámaszerkesztés körébe tartozó montázstechnikát, valamint a közönség bevonásának permanens igényét és kísérletét. Dadaista mozzanat mindenekelőtt a romboló gesztus, a tiltakozás, ezenkívül pedig a maszkok, amelyek a metamorfózist segítik, és új antropológiai helyzetet teremtenek. Továbbá a logika feladása, a megbomlott értelem. Bár az utóbbiak éppúgy jellemzői a dadaista, mint a szürrealista műveknek.

Hogy mi a tisztán szürrealista jellegű mozzanat *Az óriáscsecsemő*ben, ahhoz legalább a jelzés szintjén érinteni kell az irányzat esztétikájának főbb ismérveit.

Mario de Micheli írja az avantgardizmusról szóló könyvében: a „szabadság problémája a szürrealizmus alapvető problémája”. *Az óriáscsecsemő*ben pedig azzal, hogy a „főhős”, az emberfeletti méretűvé növe Újszülött, szembekeverül ember mivoltának és emberi értékének kérdéseivel, tulajdonképpen mind az egyéni, mind pedig a társadalmi szabadság kérdését, ezt a szürrealizmus szempontjából alapvetően fontos problematikát, együtt hordozza. A szabadság vágyának és a szabadság lehetetlenségének állandó konfrontációja valójában a mű drámaiságának az alapja, a kiváltója. A szabadság kérdése szükségszerűen magával hozza a megoldás keresésének útjait is. A szürrealizmus a társadalomban megvalósíthatatlan szabadságot az álomban látja megvalósíthatónak. Az álom a végtelen szabadság birodalma, ennek tartományaiban érhető el az, ami a társadalomban megvalósíthatatlan, ezért jelentheti az álom a felszabadultság, a kötetlenség érzetét. A szürrealizmus esztétikájára szintén meghatározó érvényű a szabadságnak az álom útján történő megvalósítása.

Az álomban a legszorosabb függőségi viszonyban van a *forma* és az *ábrázolás*. A dráma tartalmi jellegével egyenlő álom nemcsak a drámahős, hanem a forma szabadságát, kötetlenségét is lehetővé teszi. A forma szabadságán, a csapongó szerkesztés lehetősége mellett, a *tér* és *idő* szabad, kötetlen kezelése is értendő. *Az óriáscsecsemő*ben a hely meghatározatlan, a különféle helyszínek különösebb logikai fegyelem nélkül folynak egymásba. Az idő pedig teljesen elveszti köznapi funkcióját. Nikodémosz és az Apa egyik dialógusából arról értesülünk, hogy ugyanarról az eseményről, az óriáscsecsemő bérbeadásáról először hat, azután nyolc, majd tíz, végül tizenkét év retrospektívájából beszélnek, holott valójában két hónapos újszülöttről van szó.

Mivel az álom nem törvényeknek engedelmeskedő birodalom, az álmodóra a kauzalitás helyett a pszichológiai automatizmus jellemző – ezzel az eljárással élnek a szürrealista írók, Déry is *Az óriáscsecsemő*ben. Micheli pontos megfogalmazása szerint a szürrealista poétika „kulcsszava az automatizmus”.

Ha viszont ebben a dramaturgiában azt az alapvető egységet keressük, mely mind az álomszerűségnek, mind az álommal kapcsolatos megnyilvánulásoknak

a hordozója a drámában, akkor a *dialogusig* kell leásni. A *dialogusegység* a szürrealista dráma legsajátosabb megnyilvánulásainak a hordozója: *alapsejt*.

A *dialogusegység* a szürrealista dramaturgia központi kategóriája.

A dialógust a konfliktus hívja életre. A konfliktuson keresztül bomlik ki, válik cselekménnyé, ahogy *Színházesztétikájában* Székely György írja. Egy másik meghatározás szerint a dialógus a konfliktus objektívizációja. Két ember, a dráma két szereplője, különféle elveket képviselő személyek vagy bábok állnak szemben egymással, és hatni akarnak egymásra, ez az igyekezetük a dialógusban jut kifejezésre. A szürrealista drámában a dialógust nem tett követi, a dialógus nem is a tettel párhuzamosan hangzik el, mint a hagyományos drámaformában, hanem a *dialógus önmagában a tett*. A dialógus a szavak gesztusa.

Eszköze a nyelv, azzal a meghatározó jellegzetességgel, hogy a szürrealista dráma dialógusának a nyelve egyszerre kihívás is a hagyományos dramaturgiával szemben, és a megváltozott funkció hordozója is. A logika csödjé, a felbontott, az értelmét veszített beszéd, a kommunikáció lehetetlensége többek között a nyelv új funkciói. A szürrealista dráma szerkezetileg mozaikszerűen töredékes, egy-egy mozaikkocka egy-egy *dialogusegységgel* azonos. Ha a dialógus azonos a cselekménnyel, akkor az is igaz, hogy előreviheti, lelassíthatja, eltérítheti a cselekményt, s minderre megfelelő példák találhatók Déry drámájában. A szürrealista drámában a dialógusegységek az automatizmus jelzőlámpái, a pszichológiailag nem hitelesíthető szereplők, az egyéni profillal – nyelvvel – nem rendelkező drámaalakok, emberarcú szörnyek és arc nélküli bábok, mechanizált jellegének legadekvátabb kifejezői.

Az álomnak, amely a szabadságvágy következménye a szürrealista drámában, egyik legerőteljesebb, legsokoldalúbb formája a *humor* s ennek megannyi variánsa, a fekete humortól a túlfeszítettséget jelző gegen, a komikum különféle fokozatain át a groteszkgig és a verbális nonszenszig, ami – ahogy Freud állította – a „szabadság érzete”. A humor kiutat ad, felszabadít, de annak az állapotnak is jellemzője, amely a reményen és a kétségbeesésen túl levő ember sajátja. Azé az emberé, aki a szürrealista dráma hőse-írója. A humor a szürrealista dráma leggazdagabb forrásterülete. Épp a szürrealista humor idézi fel a szürrealista dráma kiterjedt rokonságát – a cirkuszi bohóctréfát, a filmburleszket, a commedia dell’artét stb.

A humor mellett a szürrealizmus állandó jellemzői közé tartozik a sajátos *költőiség*, ami mindenekelőtt a szokatlan, abszurd képalkotásban mutatkozik meg. A szürrealista költői kép pedig a dialógusegység alkotóeleme.

Nem végső soron úgyszintén a dialógusegység példázza a szürrealista drámában sajátos harmóniát elérő forma és tartalom egységét.

A dialógusegység a szürrealista drámában a deformált emberek és a deformált világ pontos képmása, tükörképe.

Egy fontos kérdésre még nem próbáltunk válaszolni: játszható-e ma színpadon *Az óriáscsecsemő*? Illetve: előadása esetén kialakulhat-e a szükséges kap-

csolat a színpad és a nézőtér között? Bár a kérdés a mű drámatörténeti értékét és jelentőségét közvetlenül nem érinti, de ha játszhatósága bebizonyosodik, ha a közönséget érdekli, akkor a megjelenítés közvetve valamiképp azokra a dilemmákra is választ adhat, amelyekkel az irodalomtörténet-írás – nem mindig sikeresen – még mindig viaskodik.

És választ is adott.

A két úttörő jellegű amatőr előadás után a leghitelesebb válasz a pécsi Nemzeti Színházból érkezett.

Szürrealista játéka szereplői közé Déry Tibor tíz ember nagyságú bábut is beiktatott, elképzelése szerint, „ha a bábuk beszélnek, fejük kiemelkedik a törzsből, visszaesik, ha hallgatnak”. A pécsi előadás rendezője – Szikora János – annak ellenére, hogy a dráma szövegét megrövidítette, a bábukat nem hagyta ki a szereplistából. Csakhogy nem a színpadra, hanem a nézőtérre ültette őket.

A széksorokban a helyüket kereső nézők meglepetéssel tapasztalták, hogy szürke öltönyös középkorú férfi vagy szerény ünneplőt viselő, hasonló korú nő ül mereven, nem áll fel, amikor ők helyük felé igyekeznek. Akiknek viszont közvetlenül a mozdulatlanul ülő „nézők” mellé szolt a jegyük, néhány pillanat után zavartan vették észre, hogy a „szomszéd” nem a megszokott színházi módon viselkedik, nem igazgatja a nyakkendőjét, nem simítja hátra a haját, nem gombolja ki a kabátját, nem veszi elő zsebkendőjét, nem pillant lopva kezítükrébe, a szeme sarkából nem méri végig a szomszédját... Voltak, akik átültek, mert kellemetlenül érezték magukat, voltak, akik, mikor meglátták, ki mellé szolt a jegyük, azonnal másik szabad ülőhely után néztek.

Általában az egész nézőtér a bábukkal foglalkozott, holott ezek épp olyanok voltak, mint mi mindannyian, csak valamelyest illedelmesebbek.

A bábuk még az előadás első perceiben is észrevehetően nézőtéri téma voltak. A színpadi történés azonban lassan feledtette jelenlétüket. Csak akkor vetjük őket ismét észre, amikor megszólaltak (néhány bábót színész „alakított”!), helyettünk beleszóltak a színpadi kérdésekbe, válaszoltak a hozzájuk – hozzánk? – intézett kérdésekre.

Szünet után hiába kerestük a széksorokban a bábukat. Eltűntek. Felkerültek a színpadra. Ott láttuk őket a rekeszekre osztott játéktér valamelyik dobozában, ahogy tévét néznek vagy a mosdóban állnak... Egy-egy sor, nézőtér-rész felismerte a saját bábuját, egy-egy néző szomszédját. Lehet, hogy úgy érezték, csak a véletlenül múltott, hogy nem ők kerültek fel a színpadra. Könnyen megtörténhetett volna, hiszen a bábuk szakasztott emberek.

És a történet is rémesen ismerős.

Azok a dobozszerű színpadszegmentumok épp olyanok, mint azok a helyszínek, ahol mindennapi életünk zajlik: egy szoba – ágygal, karosszékkal, állólámpával, egy konyha – vízcsappal, viaszosvászonnal borított asztallal, hokedlikkel, tűzhellyel, rajta étel fő, egy vegyeskereskedés – mindenféle áruval, de főleg sok konzervdobozzal, egy iskolai tanterem – padokkal, csodálkozó szemű, kék-fe-

herbe öltözött diáklányokkal, egy vonatkocsi hátsó peronja – oldalt a félig lehúzott ablakkal, látszanak az elsuhanó fák és villanykarók, hátul a félig nyitott klozetajtóval, valaki éppen „ül”, és nyögve fejt ki életfilozófiáját, egy telefonfülke – benne valaki telefonál, hátat fordít mindenkinek, láthatóan semmi köze a körülötte levőkhöz, ahhoz a férfihoz sem, aki vonalra várva kitartóan áll a fülke ajtaja előtt... Az emeleti dobozsor között valahová a távolba vezető, neonvilágítású folyosó – az életdobozok közötti vonatfolyosó – életvonalat? – vagy egy dobozszerű bérház lépcsőházi folyosója.

Olyan helyszínek, ahol a bábuk helyett mi is ott lehetünk, sőt naponta ott is vagyunk. Éppúgy, ahogy Lajos, az óriáscsecsemő is mi lehetnénk, vagy mi is vagyunk. Azzal a nagy, minden akadályt játszi könnyedséggel legyőzni gondoló ambíciókkal, törhetetlennek vágyó függetlenségi vágyunkkal s fokozatos, számunkra észrevétlenül történő behálózottságunkkal, a polgári létforma bénító konvencióival, szabványosodó életünkkel, teljes és feloldhatatlan kiszolgáltatottságunkkal... S az sem nyújt felszabadulást, hogy nekünk is gyerekünk születik, aki szintén azt hiszi magáról, hogy mindenre képes, s nem tudja, hogy mielőtt megszületett volna, mi már jó kalmárok módjára eladtuk őt is, ahogy minket eladtak...

Minden olyan valós, minden olyan ismerős. Minden olyan mindennapi.

Magára ismer a közönség. Az előadást követő vastaps nem – illetve nem csak – színházi konvenció, több annál, kissé az önmagunkra ismerés és ébredés hálája szól a tapson át az előadásnak.

És a drámának.

Életre kelt a mű.

És bár ebben a színházi többletmegoldások lényegesen közrejátszottak, bebizonyosodott: minden szokatlansága ellenére, szerkezeti hibái, többszöri illogikussága, érthetatlensége, abszurduma ellenére hatni tudó, a valóságot tükröző színpadi mű *Az óriáscsecsemő*.

(1977; 1979)

Kulcsár Szabó Ernő

AZ ÚJ ÍRÓK ANTOLÓGIÁJA

Móricz Zsigmond: *Mai Dekameron*

Tulajdonképpen maga az sem egyértelmű, mely megközelítési forma kínálja a mai szempontból leginkább használható eljárást e háború után indult nemzedék antológiájának vizsgálatához. Adódik egyfelől az irodalomtörténeti szempont: beszélhetünk-e valamilyen értelemben új esztétikai szemléletformák megjelenéséről, a kispróza valóságelsajátítás új gesztusairól. Elképzelhető az egyes prózaírói pályák felőli visszatekintés: a kibontakozott (vagy visszafejlődő) életművek ismeretében szembesíthetők a csoportos indulás ígéretei az eredményekkel, s megnyugtatóbb választ kaphatunk arra is, pusztán nemzedéki vagy szemléleti-irányzati szerveződésű antológiáról van szó. (Azaz: mily mértékben volt jellemző a programosság vonása egyes írói alkotokra, egybeesett-e az vagy különbözött az alkotói adottságoktól.) Ez utóbbi eljárást szerencsésen segítheti, sőt, ösztönözheti Babits lírai antológiájának egyidejű megjelenése: Móricz és Babits irodalomszemléletének különbségei – melyek nyilvánvalóan megmutatkoznak a kétfajta válogatásban, a szerkesztés koncepcionális eltéréseiben stb. – nemcsak az új irodalom hangsúlyait módosították, de nyomot hagytak későbbi önszemléletén is. Alkalmassint tanulságos lehet a kötet novellaformai-tipológiai vizsgálata, bár az eredmény részint előre látható: a *Mai Dekameron* írásai inkább változatai egy meghatározott „realisztikus” novellatípusnak, s csak e modellen belül mutatnak eltérő stílusjegyeket (jelképiség, líraiság, expresszivitás, naturalisztikum).

Az alábbiakban más kiindulópontot választunk: ha vázlatosan is, megkísérljük megvilágítani azokat a (poétikai természetű) válaszokat, amelyeket a *Mai Dekameron* szövegei adnak a kor szellemi-irodalmi várakozásaira; megfelelnek-e azoknak, vagy alattuk fognak maradni.

Mivel a kérdés irodalomszociológiai elemet is tartalmaz, jelezni kell, hogy természetesen nem valamiféle általában vett korszellemi igényről van szó, hanem azokról a várakozásokról, amelyek a népi irodalom születésével jelentkeznek, tehát esztétikai értelemben a közvetlenebb műbeli valóságviszonyok elvét vallják, s amelyek ott vannak a szerkesztő, Móricz Zsigmond irodalomszemléletének is a középpontjában: „Mindenki annyira író, amennyire új, kemény és tiszta képből mutatja meg az életet. Az írónak világszemlélete legyen s ha van, akkor mutassa meg, mi az igazság” (MÓRICZ 1932). A kor általános szellemi klímáját – a húszas évek második felétől kezdődően, s természetesen az

antológia megjelenése idején is még – két tényező határozza meg erősen. Az egyik a szociológiai eredetű válságtudat, a másik az irodalmi folyamatban beállt diszkontinuitás zavara. Ez a válságtudat szorosabb értelemben nemzeti-társadalmi természetű, s részben ezért is hiányzik ekkortájt az irodalom reakcióiból az avantgárd tagadás gesztusa. Móricz például élesen és éppen az ellenkező póluson fogalmazza meg az irodalmi programot: „a mai nemzeti irodalomnak az kell, hogy a kötelessége legyen, hogy feltárja a nemzet igazi életét, és segítse iránymutatással a nemzetet életprogramjának megteremtésében. Program pedig csak egy lehet: építő magyarság! Az építő magyarságot kell létrehívni, munkába állítani, hogy ez a nemzet a romokból újratámadhasson” (MÓRICZ 1978: 677).

Az irodalmi folytonosság zavarát főként az ízlésváltással, a nagy nemzedék utáni űr betöltésének nehézségeivel magyarázzák: az újrakezdés, illetve a folytatás úgyszólván lehetetlennek látszik a *Nyugat* stílusforradalma jegyében. Az irodalmi köztudat és a kritika az egyéniség, a „zseni” esztétikájával most a „mesterember” esztétikáját szögezi szembe, prózában és lírában egyaránt a tárgyyszerűséget helyezi a vallomásosság, a személyiség elé, az érzelmiség helyett a gondolat fegyelmét, az egyéniség helyett a közösséget – azaz: a rendhagyó helyett a paradigmátikus, a törvényszerűt hangsúlyozza. Túl azon a látható „önvédelmi” mozdulaton, melyet a fiatal Németh László tesz a nemzedék – ekkor még viszonylagos értékeket termő – irodalma oldalán, Babits is pontosan ezt a tünetet érzékeli: „Semmi sincs messzebb ezektől az új költőktől, mint az előző nemzedék egyéniségkultusza, a komplikált és túlfinomult egyéni élet kergetése” (BABITS 1978: 371).

S noha ez a prózaíró generáció elsősorban „esztétikailag, értékelések és vonzalmak áthangolásával készülhet fel” (NÉMETH 1970: 349) irodalmi pozíciói elfoglalására, van mégis valami különösség ebben a fentebb vázolt orientációban: nevezetesen az, hogy az induló novellistákkal szemben úgy formálódik meg az esztétikai „igény”, hogy benne – minden „klasszicizáló”, minden „műesztétikai” jelleg ellenére – a direkt esztétikai viszony, a valóságfeltáró-felfedező, mondhatnánk: az ismeretelméleti mozzanat lesz a fontosabb. (S hogy a próza itt már más vonzáskörbe kerül, mint a líra, jól szemléltetik Babits antológiaiabeli bevezetőjének hangsúlyai: „Az Embert keresik ők, nem a társadalmi és politikai lényt, hanem az Embert, így, ahogy magában van, ősen, szabadon, még romlatlanul, érző szűziségében” [BABITS 1978: 371]. Mindez persze elsősorban a Babits-féle esztétikai várakozás lehet, s az antológiában szereplőknek csak egy részére vonatkoztatható.)

„Élet”, „igazság”, „iránymutatás”, „építés” – rendre olyan fogalmi Móricznak, amelyek programossággal társítják a művészi igazság képzetét, közelebbről a népelet ábrázolásának kívánalmával. S ha ebben antiesztétikai vonás is meghúzódik, az nem a „Sachlichkeit” tárgyiassága, tárgyilagossága, azaz: *nem elbeszélői* pártatlanság, hanem közösségelvi irányzatosság, az esztétikai funkció „szocializálása” – a művészi igazságot a társadalminak alárendelő „szolgá-

lat-esztétika” szempontja. (A móríci elv ugyanis nem zárja ki a személyességet: a vallomásszerűséget az állásfoglalásban, tehát úgyszintén a szerzői beszéd közvetlen átstilizálásában látja megvalósíthatónak.) Másfelől pedig ott van a formák megfigyelmezésének kérdése, az alkotás törvényeinek olykor aszkézisig menő tisztelete, az első negyedszázad irodalmi ellenhatásaként a paradigmák keresésének igénye is. Nem véletlenül rémlik föl ekkortájt Németh Lászlóban – aki a nemzedék esztétikai arculatát is igyekszik körvonalaizni – a Gyulai-féle klasszicizmus képe, de a lehetőséggel tulajdonképpen nem tud mit kezdeni. Maga sem bizonyos az egyeztetetőségben, pontosabban a kettős mozdulat együttes végrehajthatóságában. Közvetlen realitásillúzió és – bár nem a novella-technikai újítás értelmében, mégis – formateremtés vár tehát az induló prózaíró generációra, s aligha lehet meglepő, hogy a *Mai Dekameron* novelláiban olykor szembe is kerül egymással a szociológiai és a poétikai szempont.

*

Feltételezve, hogy az elbeszélőfunkció, a novellák elbeszélői viszonyai fokozottabb mértékben mutatnak rá a szerzői szemléletet kialakító motívumokra, mint más belsőleges struktúraelemek – elsőként az ún. esztétikai magatartás, illetve a fabulátori viselkedés főbb jellegzetességeit kell áttekintenünk. Esztétikai magatartáson e korrelációban tulajdonképpen a valósághoz való viszonyt, a szelekció minőségét értjük: a mű világának stilizáltsági fokát és az ábrázolás tárgyas arányait.

A kötet tíz novellája (Bibó Lajos: *Árvák*; Bohuniczky Szefi: *Vendégség*; Dallos Sándor: *Kenyer*; Gelléri Andor Endre: *A szállítóknál*; Kodolányi János: *József, az ács*; Nyíró József: *Gyómom a Mindenható Istennek*; Pap Károly: *Muzsika*; Szabó Pál: *Emberek a ködben*; Sztinyai Zoltán: *Szívtelen Adrienne*; Tamási Áron: *Új székely Antikrisztus*) közül egyedül Gelléri Andor Endre írása helyezi városi (nagyvárosi) környezetbe az alakjait. Ha volna ilyen kategóriánk, a *Mai Dekameront* bízvást nevezhetnénk a magyar „falusi próza” antológiájának. A novellai játéktér túlnyomórészt szociális tartalmak megnyilatkoztatására, társadalmi osztály- vagy rétegkonfliktusok felidézésére alkalmas keret. (Azzal együtt persze, hogy mindez nem szükségszerűen jár együtt elsődlegesen szociális tartalmú konfliktusok kirobbanásával: a vidéki plébánián játszódó Kodolányi-novellában például a játéktér kifejezetten díszlet jellegű, a jellem bemutatásának háttéréül szolgál.) Uradalmi tanyák, kis székely falu, szegényparaszti kisvilág, legfeljebb újtelepes vagy vidéki kishivatalnoki életforma, az egykori városi cselédség „szebb” éveire titkon nosztalgiával gondoló nőalakok, olykor a köznapi idill elemi formáit még biztosító gazdaság – nos, nagyjából ezek a tényezők azok, amelyek egy-egy alak mozgásterét, cselekvési lehetőségeit befolyásolják, vagy akár végzetesen meg is határozzák. Noha a második nemzedék indulásában éppen a megjelenő életanyag mássága, a paraszti világ ábrázolása s vele a társadalmi elé-

gedetlenség, az „eddig ismeretlen mélységből előtörő lázadás hangja” az egyik legfontosabb különböztető sajátság (BÉLÁDI 1974: 54–65), azt mégis látnunk kell, hogy ez a lázadás – a *Mai Dekameron* tanúsága szerint legalábbis – a szociális ellentmondásokkal kapcsolatban inkább még csak a kimondhatóság feltételeinek megteremtéséig jutott, és főként az elbeszélői azonosulás gesztusaiban, az új valóságanyag „ott-létében” mutatkozik meg, mintsem esztétikai „hadüzenet” szerveződésében. (S ha Móricz szerkesztői szempontjaiban ekkor munkálhatott is némi enyhítő szándék, oly mértékig semmiképpen sem, hogy a társadalmi feszültségeket mélyebben bevilágító elbeszéléseket akarta volna elhagyni az antológiából. E tekintetben erősen a *Korunk* 1932. évi első számában olvasható elmarasztaló ítélet is.) Persze, nem arról van szó, mintha mindenütt hiányoznák a szociális nyomorúságból, kiszolgáltatottságból eredő feszültség vagy tragikum (Bibó, Nyíró, Dallos), de a sikerültebb novellákban – különös paradoxon – inkább csak tudomásul vesszük ezeket a körülményeket, a hősök reakciói azonban vagy másfelé kanyarodnak el, vagy valami egyéb epikai effektus révén kerül ki a centrumból ez a feszültség: oldódik, nem vesz részt a bonyodalmak alakításában, illetve csak távolabbi összefüggésekben, áttételeken keresztül nyilatkozik meg (Gelléri, Kodolányi, Szabó Pál).

Jól megfigyelhető, hogy a valóságanyag szelekciójában az epikai illúzió, a fiktitás nyomatékos tagadása az uralkodó magatartásv. A legkevésbé Pap Károly novellájának válik ez előnyére: a világot a zene nyelvén észlelő, néma kisfiú allegóriáját, majd a különös produkcióval faluról falura házaló apa történetét olyan vaskos realitás övezetébe helyezi, hogy menten különválik benne a mítoszi, a mesei pattern a realista novella Gárdonyit idéző, idilli alkatától. Némileg kifelé mutat ebből a paradigmából Tamási elbeszélése, nemcsak azért, mert hatékonyabban jelennek meg benne bizonyos expresszív elemek („Érezte, hogy szemébe hull az egész nagyközség, csak a torony akad fel homlokcsontján. Az öröm kibuggyant egy szóban a száján.” Vagy: „Bomlani kezdett a tavasz. És Demeter Gábornak örömet trombitáltak a szemei.”); hanem azért is, mert az egész epikus történet szerveződését bizonyos kulcsszerűség is meghatározza. A fogságból hazatért Demeter Gábor székel Antikrisztus módjára számol le a hatökrös, négylovas (időközben semmivé lett) nemzeti elfogultsággal, s minde-néből kifosztva, egyetlen számmal lát neki az élet újrakezdésének. Kétségkívül ez az üzenet tekinthető ekkor Móricz sajátjának is, hisz az „építő magyarságot” hirdetve az irodalomban, épp a „messianizmust” támadja ingerülten (MÓRICZ 1978: 665).

Az esztétikai magatartás szempontjából különösképp szembeötlő, hogy az epikai illúzió elhárításához a jelrendszer „alulstilizáltságát” is segítségül hívják. Itt nem elsősorban a köznyelvi beszéltetés a sokatmondó, hanem az egyértelmű denotálást célzó nyelvjárási formák bevezetése (Bibó, Bohuniczky). Ez a forma nem ott kelt valószínű közvetlenséget, ahol – mint részben Szabó Pálnál vagy Tamásinál is – a novella szcenikájába, dialógusaiba illeszkedik be, hanem

ahol belép magába a narrációba is: „a pap, aki összeadta a két fiataalt, valóságos szépen beszélt, az orgonaszó meg úgy pászolt hozzá, mintha mind a kettőt egy ember tanálta volna ki” (BIBÓ 1942).

A szerző esztétikai magatartásával szemben (különösen, ha azt a fentiekhez hasonlóan meghatározza bizonyos eszmei program, nem-esztétikai beállítódás) részben autonómnak kell tekintenünk az elbeszélő ún. fabulátori viselkedését, még ha az látszólag csak alaki természetű is: ez az a tényező, amelyben érvényesebben működnek a tulajdonképpeni elbeszélői világkép motívumai, és hasonlóképp mutatkozik meg a világképből eredő „epikai hangoltság”. A fentiekből az is következik, hogy a két minőség nem feltétlenül esik mindig egybe. A hangsúlyoktól függetlenül nagyon jellemző lehet e vonatkozásban Bibó Lajos későbbi, *Új Magyar Dekameron*-beli vallomása: „abban az időben nem sok hitele volt az olyan vállalkozásoknak, amelyekben az író nem tartotta kezét a kor ütőerén. [...] szépíró csupán abban az esetben számíthatott megkülönböztetett elismerésre és főképpen reklámra, ha egyéni mondanivalójával nyíltan vagy alattomban elsősorban a pillanat és hovatartozás politikumát idézte” (BIBÓ 1942).

A többség azt az elemien egyszerű, közlő, történetmondó epikai formát alkalmazza, amely sajátja minden autochton elbeszélésmódnak, de nem feltétlenül, illetve nem mindig egyeztethető össze a novellának az elbeszélésnél eredendően drámaibb alkatával, szcenikus sajátságaival. (Az elbeszélés műfajába egyébként csak a *Muzsika* és a *Szívtelen Adrienne* tartozik. Nyíró *Gyónásán* is erősen érződik a regényből való kiszakítottság.) Az *Árvákban* különös mód keveredik a jelzett auktorialis forma a perszonális elbeszélői magatartással: míg az előbbi a helyzet exponálása során jut inkább szóhoz, az utóbbi – az elbeszélt és az elbeszélő idő szakaszos egyidejűsítésével – az álemelemek, a főhős belső világának kivetítésében, a nyitott kompozíció kialakításában kap szerepet. Ez a kettős eljárás azonban meglehetősen ritka jelensége a kötetnek. Bohuniczky, Dallos, Nyíró, Pap Károly és Szitnyai kezén nem társul hozzá epikai lelemény, a perszonális elbeszélői eljárás pusztán technikai illúzióit teremti meg a dialógusnak, a valóságosat, az epikait nem. Különösen jellemző ez olyan esetekben, amikor az „élet véletlenének” Schlegel-féle mozzanata nem a törvényszerűt, nem a mélyebbet és általánosabbat világítja meg, hanem továbbra is megmarad – epikai véletlennek. A *Kenyérben* nem a véletlen szerzett nyúlvacSORa a tulajdonképpeni csúcspont, mert azt már – elég szerencsétlenül – egy előzetes fogalmi magyarázattal eléri a novella. („Nem az apám a rossz: az élet” – mondja a fiú az anyjának.) Azaz, itt bukkan fel a későbbi idill magyarázata; a belátás, s nem a tényleges fordulat lesz a hangulatváltó elem. Az egyszerű elbeszélői *közlés* tehát, és nem a funkcióját veszített „csúcspojenet” *dialógusa*. De nem csak a szcenika zavarai idézik elő a feszültség ilyen „baklövæsszerű”, hirtelen levezetődését. Esetünkben – már az antológia jellege miatt is – azok a példák a tanulságosabbak, ahol az eszmei-esztétikai magatartás nyilvánvalóan szembekerül a fabulátori viselkedéssel. Bohuniczky Szefinél – aki ekkor részint már túl van egy epikai hangváltáson – a

„kínos helyzet”, vagy ahogy B. Nagy László nevezi: a „lélektani naturalizmus” feszültsége mozgatja a folyamatot. Mivel azonban a történet lélektani kísérletként éppúgy értelmezhető, mint társadalmi célzatú, realiztikus rajzként, a két övezet impulzusai kioltják egymást. Gábor kocsis tulajdonképpen csak egy jót akar ebédelni – vállalva még a fondorlatos déli „betolakodást” is –, s végül, hisz ez az író nő igazi epikai hangoltsága, három ember kölcsönös, eléggé kisszerű, sőt, kicsinyes torzsalkodásában látjuk viszont a lélektani naturalizmust. Nyíró novellájában lényegileg hasonló folyamat zajlik le. A narrátor retorikailag alaposan gerjesztett tirádái számára csak ürügy, példa a havasba induló székely tragédiája – mintegy benne igazolja önmagát a megemelt, stilizált hanghordozás: „A száj a ráhintett kereszt után örök némaságba dermed. A kezek is meghalnak érintésemre... A lábak kihűlnek... Az ember meghalt... Uram, irgalmazz nekünk!”

Az *Ember a ködben* – noha a kötet jobb írásai közül való – maga is osztozik gondolat és hangoltság részleges ellentétében: a kisfiúnak a gyermekkori legendák lerombolásán érzett – kissé túl is rajzolt – keserűségét úgy festi alá a téli táj képe, hogy minden szándékolt komorságán átút a Szabó Pál-féle világlátás természetes derűje: „A bokrok olyan furcsán kezdtek himbálózni, nem derékban hajoltak meg, csak úgy, a tövén. Némelyikben könnyű szél nyargalt keresztül, halk zenebonával hajoltak utána a vesszőszálak, de a szél nem hallgatott rájuk, mert már jó messze inalt valahol.”

Az elbeszélői magatartás eltérő sajátosságainak létrejöttében persze nem csak az alakított és feldolgozott valóságanyag arányai, az elbeszélői szerepek közötti viszonyok játszanak szerepet. Amikor Túróczi-Trostler a novellák többségének „sötétre árnyékol” hangjáról, a megszelídített naturalizmushoz való visszakanyarodásról beszél (TÚRÓCZI-TROSTLER 1932), voltaképpen szintén az elbeszélői magatartás dilemmáira utal: a társadalmi problematika *közvetett* jelenlétére, s egyidejűleg az ábrázolás *közvetlenségére*. Kimondva-kimondatlanul Féja Géza is elmarasztalólag jelzi az új prózai hangok hiányát, s azért üdvözlő örömmel a *József, az ács című* novellát, mert a humor szemléleti többletében látja az ormánsági novellák naturalista irányzatosságának meghaladhatóságát: „Ha megszállja őt a tendencia, akkor a tiszta realista ábrázolóból dühödt torzító lesz” (FÉJA 1932).

Milyen funkciói lehetnek tehát itt a humor, az ironia szemléletformáinak, s a mellettük gyakran felbukkanó jelképies-allegorikus, illetve lírai-idilli elemeknek, ha – mint korábban utaltunk már rá – a kötet novellái egyértelműen realista alkotások, s ha esztétikai tónusukból olykor a naturalista színek sem hiányoznak (Bohuniczky, Dallos, Nyíró). Mindezek a tényezők persze semmiképpen sem tekinthetők új minőségeknek, hiszen már a századvég novellisztikája – bár szintén realista irányú és stílusú volt (NÉMETH G. 1969: 84) – nyomatékosan mutatja a jelképiség, az impresszionizmus, a naturalizmus karakterjegyeit. A realista kereten belüli stílusjegyek arányát tekintve azonban még nem vonhatók le messzemenő következtetések. Elsősorban azért nem, mert a meglevő expresszív,

lírai, szimbolikus, Tamásinál a látomásos-groteszk elemek, sőt, némi a kritikától is méltányolt lélektaniség (RÓNAY 1932: 85) önmagukban nem fedik el a végre nem hajtott 20. századi fordulat bizonyítékát: azt, hogy továbbra is a hagyományos, közvetlenül elmondó-beszámoló jellegű elbeszélés formája és perspektívája az uralkodó a *Mai Dekameron* novelláiban.

A jelképies mozzanatoknak Pap Károly és Tamási műveiben van komolyabb funkciójuk: azzal a különbséggel, hogy a nyomorék kisfiú sorsa általában fogalmilag feleltethető meg a népben adott értékek törvényszerű elkallódásának, Tamási viszont hangsúlyosan az életprogram, a pragmatikus útmutatás megfogalmazásával allegorizálja Demeter Gábor „anti-messianizmusát”: „De az Isten levette eme népről a kezét talán, mert gyermekestől és asszonyostól és férfiastól röhögte Demeter Gábort, az első férfiút, aki felkelt a romlásból és életet kiáltott. Aki bé merte hozni a szamarat, az igénytelenség, a kitartás, a munka szimbólumát a büszke faluba, az álmodozó, káromkodó, a csodaváró faluba.” Mindazonáltal egyik novellában sem lép elő központi szervező elvvé az allegorizmus. Mindkét esetben a reális életkeretek (Vaják favágó története, illetve a székely falu reakciója a szamaras istenkísértésre) feltételei mellett szivárog át a társadalmi tartalmú üzenet a jelképi csatornákon. Nem politikai tartalmú rejtjelezés ez, hanem az esztétikai magatartás közvetettsége, a stilizációs szándéknak, „irodalmiasságnak” a kifejeződése.

A lírai-idilli elemek jelenléte alkalmasint azért nem paradigmaérvényű jellemzője az antológiának, mert rendszerint a leggyengébb novellákban teng túl, meglehetősen érzelmességgel, giccyszerű mozzanatok kíséretében (Dallos, Szitnyai): „Apám csendesen mosolyogva ült s a nagy örömben harmatos lett a szeme. Erős, inas, drága keze ott nyugodott az asztalon, görbe ujjával piszkálta a terítőt s olyan végtelen boldogság volt az arcán, olyan nagy jószág, mint egy kitevített szív.” A *Kenyér* című novella eme részlete nemcsak az érzelmes stilizációt szemlélteti, de igazolhatja a narráció elemi hibáiról mondottakat is. S persze, ott van ama súlyosabb, tartalmasabb líraiság Szabó Pál novellájában is, de éppen-séggel a folyvást elnyomott elbeszélői alaphangoltság komponenseként.

A továbbiakban Gelléri és Kodolányi művét kell – főként a novellák más-más módon megnyilvánított értékszemlélete okán – kiemelnünk. A *szállítóknál* valójában az idill egyik különös határeset. Az első személyű elbeszélő derűt, biztonságot sugalló szemléleti fölénye a konfliktusosság kizárása és az elemi életszint felértékelése árán jön létre. A novella tulajdonképpen művészi „fogása” mégis abban van, hogy csak a narrátor és az olvasó közötti távolság tudatos felmérésével juthatunk eme beárnyékolt idill igazi értéktartalma birtokába. Ilyesféleképpen viselkedik Kodolányi novellájában az alakrajz ironiája is. Itt akár az értékviszonyok komikus úton való helyreállításának „klasszicizáló” mozzanatát is láthatnánk abban, ahogyan az öreg József aláveti magát a kezdetben tagadott törvényszerűségnek. Noha a novella a jellem önismereti útját rajzolja, melyen egy kútágas büttyke lesz a drasztikus sorsfordító, eszméltető motívum – a ko-

mikai elem tragikus értékmozzanatok is megnyilvánít. Hiszen az öreg végül is nem pusztán kudarca színhelyéről, de a számára életet jelentő közegből is távozik, lánya portáján ugyanis nem lesz egyéb dolga a halálvárásnál. S ennek a tragikomikus értékstruktúrájának a megképződése talán a kötet legbonyolultabb művészi struktúráját állítja elénk: az öregnek a szcenikától ironizált, végső soron egy emberi alapmentalitást megtestesítő figurája nem a pattern, nem a megnevetetés egyoldalú értéktartalmát hívja ki, hanem összetettebb, ellentmondásos katarziszérzet kiváltását teszi lehetővé. Nem véletlen, hogy Kodolányi novellájában az elbeszélés erős perszonalizáltsága segíti kibontakozni ezt a hatást, a műfaj realista-drámai változatának sikeres megvalósításával.

Tanulságos azonban az is, hogy az értékstruktúrát valamelyest is bonyolultabban kialakító elbeszélések nemcsak hogy nem illeszkednek bele a *Mai Dekameron* narrációs alapképletébe, de rávallanak a dominánstól eltérő esztétikai magatartásra is.

*

Visszatérve most már a kiindulásul jelzett kérdéskörhöz: az aligha kétséges, hogy a közvetlenebb valóságillúzió, az epikai ábrázolás áttételeinek tagadása, illetve az első negyedszázad irodalmának folytathatatlansága együttesen fordította szembe a háború után indult prózaírókat a *Nyugat* hagyományaival. A társadalmi problémákra érzékeny látásmód és az elődökétől eltérő elbeszélésforma kialakítása a pályakezdés szakaszában – ezt tanúsítja Móricz antológiája – egyszerűen túl nehéz terheket rótt a második nemzedék novellistáira. Egyszerűsítve úgy fogalmazhatnánk, hogy akinél közvetlenebbül jelenik meg a szociális problematika, majdnem mindig foglya marad az anyagközelség vonzásának, s az írói hovatartozás kifejezésén túl nem bontakozik ki frontális társadalmi konfliktus, de maga az életanyag sem áll még előttük a népiektől megszokott, lázító közvetlenséggel. Másutt viszont egy-egy novellatípus sikeres újraalkalmazása, az elbeszélőtechnikai dramatizálás (Kodolányi, Gelléri) nem jár együtt társadalmi célzatú kérdésfelvetéssel. Mivel a szövegeknek ez a poétikus úton adott válasza esztétikailag semmiképpen sem tekinthető törvényszerűnek, az egy-egy novellából való megítélhetőség kockázatával együtt is úgy tűnik, hogy a nemzedék 1932-ben még csak részeredményeket mondhat magáénak. A *Nyugattól* elkanyarodó mozdulat kettőssége még keveseknél ígéri a saját úton való előrelépés lehetőségét (Kodolányi, Tamási, Szabó Pál). A többség reflexszerűen is inkább a magyar novella preformált változataihoz, leggyakrabban a századvég népies realizmusához fordul vissza – azzal a valóban meglevő többlettel, amit a húszas–harmincas évek valóságának feltétlenül másként, élesebben felvetődő ellentmondásai, s majd a népi mozgalom ideológiája hoznak magukkal.

Mindezt nyilvánvalóan nem így, hanem többnyire lényegesen kedvezőbbnek látja a korabeli kritika, s ezen semmi csodálkoznivaló nincsen. Az elismerés

voltaképpen az új irodalmi szellemnek szól, pontosan fejezve ki egy szélesebb irodalmi közvélemény várakozását: „Egy kötetbe tömörítve mutatja be azokat az írókat, akik legújabb szépprózai irodalmunk csúcspontját jelentik, de jelentik egyúttal a hangban, szellemben, írói célkitűzésekben és törekvésekben új magyar irodalmat is” (RÓNAY 1932: 86). Nem egyszerűen a kontraszt kedvéért idézzük a ritkább, de élesebb elmarasztalást is, azzal a megjegyzéssel, hogy itt ismét más tényező, az esztétikai radikalizmus, a Móriczot balról támadó álláspont formálja az ítéletet: „A régi magyar irodalom szelleme gyűjtögetett és válogatott itt, a háború után jelentkezett írók közt olyan darabokat, amik a legkevésbé sem jelzik a mai magyar irodalom mai haladottságát” (BOLYAI 1932: 73). Sok tekintetben nem szorul ugyan magyarázatra ez a meglepően éles véleménykülönbség, de teljes megvilágítása már a korszak kritikai életének problémái közé tartozik.

Irodalom

- BABITS Mihály 1978. Új Anthológia (Előszó). In: B. M.: *Esszék, tanulmányok II.* Szerk. Belia György–Szalai Anna, Szépirodalmi, Budapest, 370–376.
- BÉLÁDI Miklós 1974. Érintkezési pontok. Szépirodalmi, Budapest
- BIBÓ Lajos 1942. Vallomása. In: *Új magyar dekameron II.* Szerk. Illyés Gyula, Nyugat, Budapest, 7–10.
- BOLYAI Zoltán 1932. Új írók – Új arcvonal. In: *Korunk*, 1., 72–74.
- FÉJA Géza 1932. Az új írók. In: *Előőrs*, január 10.
- MÓRICZ Zsigmond 1932. Az új írók. In: *Mai Dekameron.* Szerk. Móricz Zsigmond, Nyugat, Budapest, 5–14.
- MÓRICZ Zsigmond 1978. A magyar lélek válsága és a nemzeti irodalom kötelessége. In: M. Zs.: *Tanulmányok I.* Szerk. Szabó Ferenc, Szépirodalmi, Budapest, 666–677.
- NÉMETH G. Béla 1969. A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. In: *Helikon*, 1., 77–94.
- NÉMETH László 1970. Klasszicizmus? In: N. L.: *Két nemzedék.* Szerk. Hegedős Mária, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 347–353.
- RÓNAY György 1932. Mai Dekameron. In: *Perspektíva*, március, 85.
- TURÓCZI-TROSTLER József 1932. Schriftsteller der Nachkriegsgeneration haben das Wort. In: *Pester Lloyd* (Abendblatt), 18.

Bányai János

KÉT DOLGOZAT SZENTKUTHY MIKLÓS (SZÜRREALISTA?) REGÉNYÍRÁSÁRÓL

Szürrealista regény?

A szürrealista regény nem vizsgálható az általános regénykérdéstől függetlenül. Ami azt jelenti, hogy Szentkuthy Miklós nagy vállalkozása, a *Szent Orpheus breviáriuma*, regénykérdés elsősorban, és csak másodsorban köthető irodalmi irányzathoz vagy stílushoz. Annál is inkább, mert – látszólag – valóban „társtalan” műről van szó, de nem előzmények és elődök nélküliről. Társtalanságát inkább az irodalomtörténet hagyományos narrációs szemlélete mutathatja ki, és nem a prózaírás, vagy egészen konkrétan a regény, a regényforma belső evidenciája. Más szóval, a hagyományos irodalomtörténeti szemlélet, mely elsősorban folyamatokat vizsgál, egymással a folyamatosság elve alapján érintkező jelek rendszerét, minthogy a breviárium jelrendszere nem a folytatás, a kontinuitás egyik láncszeme, hanem érintkezési pontjai egész korszakokat hidalnak át, egyszerűen – de elvben elfogadható módon – Szentkuthy művét a társtalanok sorába helyezi. Holott, ha a barokk próza sajátosságait tartaná szem előtt, nem volna nehéz felismernie ezeket az érintkezési pontokat, a breviárium előzményeit és elődjait. De a barokk nem mint Szentkuthy prózaírásának egyszerű stílusjegye vehető itt számításba, hanem olyan jelként is szem előtt tartható, mely a szürrealista regényhez köti a breviárium szövegét. A barokk tehát előzményként is vizsgálható, de vizsgálható úgy is mint Szentkuthy vállalkozásának korszerűsége, korhoz kötöttsége. A barokk-jelleg ilyen kettőssége azt jelenti, hogy a breviáriumot nem lehet egy irányzat – mondjuk a szürrealizmus – történeti zártságában tárgyalni, ugyanakkor azonban éppen a szürrealizmus adhat a mű megközelítéséhez szükséges szempontokat.

Hogyan látható Szentkuthy Miklós prózaírása a szürrealista regény nézőpontjából? És látható-e így egyáltalán, hiszen a breviárium szövegének több helyén említi Szentkuthy a szürrealizmust ironikusan, rendszerint zárójelbe téve, legfrappánsabban talán az Orpheus-mű legújabb kötetében, a *Kanonizált kétségbeesésben*:

Hasonlatok halmozása, túlzása? Ultra-*precíziójuk* miatt egyrészt, – álomkergető («szürreális», ah vagy oh) *távolságuk* miatt a hasonlított tárgytól, másrészt.

Persze, Szentkuthy mindent ironizál, a szürrealist, a szürrealizmust is.

A kérdés mégis fontosnak látszik. Van is néhány viszonylagossága. Elsősorban az, hogy nem Szentkuthy *regény*-, hanem *prózaírásáról* kérdez, attól függetlenül, hogy meggyőződésem szerint a breviárium mindenekelőtt regénykérdés, regényprobléma, de talán túl messzire vinne/vezetne most, ha műfaji meghatározás után kutatnék. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy Szentkuthy messze túllépte a hagyományos és még inkább a közismert regénydefiníciók határait, annyira, hogy regénynek mondani a breviáriumot első pillantásra ráfogásnak látszik. Elsősorban formailag. A formátlanság különben is a regénymeghatározások egyik sarkalatos pontja, bár mindig kiderül, hogy a formátlanság ez esetben nem más, mint egy egészen stabil formának a másik neve. Nem így a breviárium esetében. A formátlanság itt program. Negatív program. „A valóság is, értelmezése is nonszensz” – írja egy helyütt Szentkuthy: a breviárium formája is nonszensz. Vagy ahogyan a *Fekete reneszánszban* mondja:

Forma akart lenni, és időt virágzik: a nem-formát.

SzOb, I. 261.

Ez az időt virágzó nem-forma a *Szent Orpheus breviáriumának* „formája”. Regényformája. Más szóval megnyitotta önmaga előtt a formává válás, a formává érés útját, bár mindvégig tudja, hogy ez az út nem kecsegtet a célba érés reményével. Ezért összpontosít elsősorban az időre, de nem a folyamatosságra, nem a jelenségek egymásutánjára, hanem az időn kívüliségükre, oly módon, hogy mindent egy időegységbe – napba, órába – kíván sűríteni. Ez az időre való „ráállás” azonban sajátos, de egyáltalán nem paradox módon, formává alakítja – egyszerűen stabilizálja – a nem-formát.

Figyeljük meg ezt közelebbről éppen a *Fekete reneszánsz* példáján:

Valóban, ha valaki napokban él s nem órákban vagy években, úgy én vagyok az. Ez az egyetlen egység, az egyetlen élet és az egyetlen műforma is. Reggeltől estig. Nem szerelem, mely holnap is tart, nem isten, mely holnap is kísért, nem élet, mely holnap is feltámad.

És Szentkuthy példát is említ:

Az öreg Tiberius volt az, nem a szíriai helytartó, aki az egyetlen napnak ezt a mitikus-művészi egységét annyira érezte, hogy minden lakoma után, a kos-szarvakká görbült sárga gyertyák, a forrásokhoz hasonlóan kócos hetérák és a hirtelen feketébe pakolt részeg vendégek közepette: eltemettette magát.

SzOb, I. 171.

Majd később, a közismert Velence-fejezetben:

Most is egy napra akart Velencébe utazni, hogy végre misztikusan beteljesedjék idő és tér egymásba növése: egy-egy óra egy-egy templomkövel, egy-egy perc egy-egy tengerhullámmal [...]. Tehát ezt az egyenlet-láncot kiélni: egy nap – egy angyal – egész Velence.

SzOb, I. 255–256.

De nemcsak az időnek ez a misztikus egybe fogása határozza meg a *Fekete reneszánsz* egész narratív struktúráját, mégpedig oly módon, hogy az egy napba, az egy órába, az egy percbe sűrítés tendenciája zárja ki a regényből a történetet, a cselekményességet is, s ez teszi fölöslegessé a szürrealisták és Szentkuthy által is oly nagyon megvetett leírást, hanem éppen ez az egy pillanat – most már egyáltalán nem misztikusan, hanem nagyon is realiztikusan – utal a mű érzelmi forrásvidékére:

Az aszfaltperonon egy sovány nő állt, vászonból készült strandruhában. Egyelőre háromhangú skála volt: irtózatos nagy fekete kalap, hullámozó kellevél karimával; alatta tűzvörös vagy cinóber haj – s a kezében egy óriási illusztrált lap, lila képekkel: a födelén persze egy meztelen bokszoló vagy vízipólós.

[...]

Ekkor született meg, ha talán kissé törvénytelenül is, de végérvényesen IV. Sixtus s vele Brunelleschi, s az egész lug- és sav-reneszánsz.

SzOb, I. 220, 221.

Ebbe a kissé frivol és Szentkuthyra oly jellemzően ironikus képbe épül bele az egész fekete reneszánsz, ez a „leglégből hangzasi és egyéb asszociációkra” épülő „fekete melodráma”. Több szempontból is fontos mozzanata ez a műnek. Legelőször is, többszörös ismétlődésével, az egy pillanat, az egy óra, az egy nap formát teremt. Az epizódok, a részletek, a történelmi időben egymástól távolra eső jelek és jelenségek – mondjuk az aszfaltperonon álldogáló strandruhás nő és IV. Sixtus s vele Brunelleschi, az építész – találkozása és egybekapcsolása, csak az ilyen egy pillanatokban, egy órákban, egy napokban lehetséges és ily módon formát teremt, stabilizálja a narrációt, mégpedig úgy, hogy megszabja határait, ahogyan az ember bőre is megszabja a halál határait:

[...] a halálban pontosan csak mi halunk meg, a bőrünkig; már a légy is, mely a bőrünkön van, él tovább.

SzOb, I. 199.

Vagyis, ami ezen az egyen túl van, az már valami más, egy másik élet, egy másik „fekete melodráma”.

S ennek a nem-formából kibomló formának az írói eljárásra és módszerre nézve is meghatározó szerepe van.

Említettük már, az egyre mint egészre való összpontosítás *kizárja* a történetet és cselekményességet, fölöslegessé teszi a *leírást*, és helyükre a katalógust és a katalogizálást állítja: mondjuk egy reneszánsz templom köveinek lajstromozását vagy egy teljesen fiktív szótár (persze, latin szótár) teljesen önkényes szófejtés-sorát. Vagyis, nem a pillanatnak, az egy napnak a leírása, hanem az egy pillanat, az egy időegység összes elemeinek, összes vonatkozásának és viszonylatának leltárja. Ez a breviárium írói eljárásának és módszerének meghatározó mozzanata.

Ebből következik Szentkuthy írói, elbeszélői gyakorlatának alapműfaja: a kommentár.

Kommentálok – a tragikus az, hogy meg vagyok győződve, hogy nincs más értelmes és izgalmas műfaj a világon, mint a kommentár, vagyis egy könyv, egy emberi arc, egy milliósejtű virág vagy tízfelvonásos eseménysor elemről elemre való követése – de ugyanakkor, holmi kiirthatatlan „művészi érték”-ből (micsoda plebschicane), formai vagy színészi hajlamból, tán szerkesztő ravaszságból kifolyólag is, gyötör, hogy a valóságnak (legyen az Szent János szövege vagy idegen emberi arc) ez a lépésről lépésre való követése a legnagyobb művészet-tagadás, forma-taposás és szerkesztés-káromlás.

Mert a kommentár tragikus lényegéhez tartozik, hogy néha legelöl legyen a climax, s legvégül (ahol pedig a hatás fortissimójának kéne lennie) még egészen enyhe, kis-filológiai, aránylag élménytelen részek álljanak.

SzOb, I. 240.

A kommentár műfaja tragikus, és Szentkuthy mégis ennek a törvényei szerint jár el. Nem írja le a jelenségeket, hanem követi azokat, nem mondja el a történetet, hanem megfigyeli, elemről elemre lajstromba veszi a tízfelvonásos eseménysort és a millió-sejtű virágot, miközben tudja, hogy ez a legnagyobb művészet-, forma- és szerkesztés-tagadás, de azt is nyilván tudja, hogy ez a nosztalgia a hagyományosan történetet előadó és jelenségeket leíró „művészet” után álnosztalgia, voltaképpen a nosztalgia tárgyának a megszüntetése, radikális tagadása. Ezért tekinthető a negatív program Szentkuthy Miklós regényírása programjának, ezért a nem-forma regényei formájának.

Más szóval a *Szent Orpheus breviáriumának* eddig megjelent nyolc könyve joggal vehető nyolc regénynek. De milyen regénynek? Vajon szürrealistának? Újra előttem a kérdés tehát: hogyan látható Szentkuthy Miklós – most már mondhatom – *regényírása* a szürrealista regény távlatából?

Köztudott, az avantgárd irányzatok legfontosabb műfajai a vers és az esszé, s az is, hogy ezek az irányzatok aránylag későn hódították meg a narratív műfajokat. S akkor sem végérvényesen. Amit mi sem bizonyít meggyőzőbben, mint

az, hogy az avantgárd irányzatok versei és esszéi máig frissek, tartalmasak, nem-egyszer példamutatók, az avantgárd próza viszont, de elsősorban az avantgárd elbeszélés és regény, leginkább csak irodalomtörténeti tény, adat, vagy – leggyakrabban – egyfajta előzmény, amelytől azonban nem lehet, nem is szabad megtagadni az eredetiséget, a felfedezés képességét. Éppen ezért az avantgárddal érintkező regényekről, elbeszélésekről az irodalomtörténet általában nem állapít meg egyértelmű irányzat-jelleget, inkább a megőrzött vagy átvett stílusjegyekre figyel fel, arra például, hogy mivel tartozik egy 20. századi „nagy” regény az avantgárd irányzatoknak. S valóban, az európai és nemcsak európai mai prózaírás tudatában legtovább élő szürrealista regénynek sincsenek az irányzat történeti zártságát túllépő nagy művei, inkább számottevő és rendkívül jelentős dokumentumai, amilyen például Aragon korai prózája, René Crevel *Babylone*-ja, vagy – a legismertebb – André Breton *Nadja* című műve. Ha a *Nadja* egyáltalán regény a szó mai, vagy tegnapi értelmében. (Marko Ristić, a szerb szürrealizmus ma is élő apostola, meglepetéssel állapítja meg például, és természetesen rosszállóan, hogy Breton művének cseh fordítása regénynek jegyzi a *Nadját*.)

S éppen Marko Ristićnél kell megállni egy pillanatra, hogy megközelíthessük a szürrealista regény kérdését. Marko Ristić, az egyik legizgalmasabb szürrealista prózai vállalkozás a *Mérték nélkül* (Bez mere) szerzője 1935-ben egy kivételesen érdekes tanulmányt írt a regényről, a regény – és általában az irodalom lehetőségeiről. Jellemző a tanulmány címe: *Előszó néhány meg nem írt regényhez és az előszó naplója* (Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora). A tanulmány két, a harmincas években nagyon időszerű irodalmi folyamatot állít kapcsolatba egymással, az érett szürrealizmus időszakát, Aragon kiválását és Breton következetes kitartását egyrészt és a szovjet irodalomban lejátszódó folyamatot, a harkovi írókongresszust, a szocialista realizmus doktrínájának születését, s mindezt egyre növekvő izgalommal és intellektuális felelősségérzettel a fasizmus térhódítása miatt. A tanulmány születésének fontos adaléka az is, hogy éppen ebben az időszakban növekszik az egész jugoszláv szellemi életet meghatározó méretűvé a baloldal irodalmi (és nemcsak irodalmi) vitája, melynek középpontjában Krleža áll, s vele együtt a belgrádi szürrealista kör, míg szemben velük az ún. új realizmus, a szociális irodalom (valójában a szocialista realizmus fedőnevei) képviselői.

Ebben a kivételesen „tartalmas” szituációban születik Marko Ristić tanulmánya, mely arra törekszik, hogy a szürrealizmus elveit és a harkovi írókongresszus előírásait párhuzamba állítva megtalálja az érintkezési pontokat, azzal természetesen, hogy semmiképpen sem kívánja Aragon példáját követni, és élesen bírálja a hazai új realizmus programját. Nem sikertelen Marko Ristić párhuzamkeresése, hiszen a szürrealizmus nem egyszerűen művészeti vagy irodalmi program, hanem egyúttal a megismerés felelősségének, a társadalmi gyakorlatnak is programja. Ami mégis egyfajta sikertelensége ennek a tanulmánynak: az, ami helyett készült. *Meg nem írt regényekhez készült előszó ez, s a tanulmány naplója, ha nem*

is egyértelműen, de utalások formájában mindenképpen azt is kimondja, hogy az író nem tanulmányt, hanem regényt írni vonult 1935-ben a hegyek közé, de a regényt, a regényeket nem írta meg. Más szóval, már nem lehetséges a *Mérték nélkül* világa és írói gyakorlata. Az új szituációban, a történelmi folyamatok ezen időszakában, a harmincas évek közepén már nem lehetséges a Marko Ristić képviselte szürrealista regény.

Az általunk vizsgált *Fekete reneszánsz* 1937-ben íródott (1939-es jelzéssel jelent meg). Marko Ristić tanulmányának jelzései szerint tehát lehetetlen mint szürrealista regény. Még merevebben fogalmazva, szürrealista regényként a harmincas évek végén a *Fekete reneszánsz* anakronizmus.

De lehetséges és indokolt-e egy ilyen merev megállapítás? Semmiképpen sem. Mégpedig nem azért nonszensz ez a könnyen adódó merev következtetés, mintha Szentkuthy Miklós nem élte (élhette) volna át ugyanazt az intellektuális szituációt és felelősségérzetet, mint Marko Ristić tanulmányának írása közben, hanem azért tarthatatlan, mert Szentkuthy Miklós a szürrealista regénynek egy tudatosabban (Marko Ristić *Mérték nélkül* című munkájánál tudatosabban) kidolgozott változatára ismert rá ebben az időszakban, mégpedig a szürrealizmussal már „megfertőzött” *Ulysses* (1922) ismeretében. Ő ekkor már tudja, hogy a szürrealista regény lehetséges a szürrealista vers közismert ismérvei: mondjuk az automatikus írás, a szürrealista kép nélkül is, sőt – éppen Aragon meg a *Nadja* példája bizonyíthatta ezt számára – a szürrealista regény éppen a szürrealista vers oly részletekbe menően kidolgozott poetikája *ellenében* lehetséges.

Ezért nincs nyoma sem a *Fekete reneszánsz*ban, de az egész breviáriumban sem az ún. automatikus írásnak, a látszólag ellenőrizetlen álomlátásnak és látomásnak, de annál több hely jut a szürrealista vers gyakorlatából jól ismert „hasonlatok halmozásának, túlzásának”, hasonló és a hasonlított nagy távolságának. De ezek a hasonlatok és metaforák nem a szürrealista vers módjára készülnek, hanem a narráció természetének megfelelően, vagyis központosítva, stabil narratív struktúrák keretében.

Az egész *Fekete reneszánsz* egy ilyen nagy hasonlat, egy ilyen nagy metafora, az „egyetlen metafora”. A történelemben való létezés és gondolkodás tragikumának metaforája, mondhatnám, ha nem rettegnék mindennemű ilyen általánosítástól, a mű jelentésének ilyen hivatkozó lefordításától (elszegényítésétől).

Vegyük inkább sorra a *Fekete reneszánsz* meghatározó jellegű szürrealista jegyeit.

Mindjárt első helyen kell említeni az automatikus írás bírálatát:

Ez a melankolikus „menni, menni”-hangulat oly erős, hogy az embernek spontánul eszébe sem jut (van-e valami, ami spontánul jut az ember eszébe?), hogy mi a függőleges és mi a vízszintes, mi a torony és mi az út?

Spontaneitás nélkül nyilván nincs automatikus írás, de nincs „őszinteség” a „nyíltság” látszata nélkül sem:

Nincs demoralizálóbbr, butább, mint a tenger: a néma víz, mely olyan, mint minden „nyíltság” és „őszinteség”: nincs mondanivalója.

SzOb, I. 225.

A spontaneitás és az „őszinteség” kiiktatása egyrésről a „skalázó, katalógizáló hajlamnak”, másrésről pedig a gondolkodásnak, egyféle „megnyugtató izgalomnak” nyit utat, valaminek, ami kitartható, fejleszthető és alakítható, s nemcsak megszakítható s esetleg újra felvehető, de sohasem a megszakítás helyén, amilyen a csak rövid távra alkalmas automatikus írás. Nem szürrealista írói eljárás, inkább a szürrealista gyakorlat tagadása, visszája, s hogy mégis szürrealista stílusjegynek s írói magatartásnak tekinthető, azt a vele egyidejűleg jelentkező leírás-tagadás bizonyítja.

Breton már az *Első Manifesztumban* így kiált fel: „És a lírások! Milyen páratlanul semmitmondók!” A szürrealista próza leginkább a leírások elkerüléséről, tagadásáról ismerhető fel. Ezt bizonyította Szentkuthy kommentár műfajának megjelölése is. De még ettől is egyértelműbb ezen a helyen:

Mikor ezeket a gardonei ciprusokat írom le (nevetséges szó „leírni”: minden szellemi művelet lehetséges, csak éppen leírni valamit nem lehet, nem lehet soha!)...

SzOb, I. 217.

Breton csak „semmitmondónak” nevezi a leírásokat, Szentkuthy még radikálisabban, lehetetlennek. És ha lehetetlen a dolgok, a jelenségek leírása, akkor megint mi marad más, mint a katalógizálás, a kommentálás, a gondolkodás.

S ezen a helyen már egyértelműen meg lehet mondani, Szentkuthy szürrealizmusának és szürrealista regényének harmadik, de talán legfontosabb ismérve az esszéizmus. Szentkuthy Miklós olyan esszét ír a szürrealizmus leple alatt, amely végső konzekvenciájában, a kommentálás tragikumának megvalósulásában epikai világgéppé nemesedik. S ennek az esszéisztikus (szürrealista) regényírásnak legfontosabb irodalmi, tehát „regényes”, regényszerű közlésformája a szürrealista versből átvett, de átértelmezett és átalakított szürrealista kép; az egész fejezetekké, sőt egész regénystruktúrákká növesztett narratív (intellektuális) szürrealista kép, melynek természetéről Szentkuthy Miklós maga számol be a már említett *Kanonizált kétségbeesésben*:

És mi volt a célom, vén Breviaristának? A világegyetem minden objektumának és historikumának egyrészt legpontosabb és legrealisztikusabb rögzítése, definíciója, – másrészt a Világ legeslegtávolabb eső dolgainak: összefüggésbe, kapcsolatba hozása, térben és időben.

Ha azt mondom egy női mellről, hogy aligkonvex bársonyháta egy fészekszélen billegő madárnak: a realitás maximális, materiális ábrázolására töreksem. Ha azt mondom egy női mellről, hogy „lilaköltnis légbuborék, öngyilkos (Ísiskopoltyús) aranyhal fölött, valami Nílusban vagy kínai császári akváriumban, ahol a halakat tanították be óramutatóknak” – nyilván, sőt a legnyilvánvalóbban *nem* halandzsákkal akarok bolondozni és zsonglőrködni – *akar a fene!* –, hanem? *Közel* hozni a világ látszólag legtávolibb dolgait és a kozmikus, legszorosabb kapcsolatokat megerősíteni: női mell, évezredes kozmetika, múmia és divatlap, minden folyók örök fodrozódása, Egyiptom, Kína, a halak fantasztikus alakzata, császári és fáraói feudalizmus, dekadencia, perverz játékok – ezek mind kapcsolódjanak össze, illusztrálják a Világegyetem legtapadóbb egységét, ami éppen nem „nevetséges blőd kaleidoszkóp”, hanem – legmagasabb tudományos cél.

SzOb, III. 302, 303.

Hogy ez „legmagasabb tudományos cél” és nem művészet? A kérdésre ugyanaz válaszolható, amit Szentkuthy a kommentálás tragikumáról elmondott, meg azt is figyelembe kell venni, hogy a legtávolabbi dolgok összekapcsolása a szürrealista narratív eljárás legfontosabb mozzanata ugyan, de nem tudomány, inkább áltudomány, vagy még pontosabban, olyan irodalmi (esztétikai) tudomány, mint Jorge Luis Borges álenciklopédiája, álzoológiája, áltörténelme, álfilozófiája, ami a szürrealizmus nélkül éppúgy nem volna lehetséges, ahogyan Szentkuthy breviáriuma sem. Vagyis, nem szürrealisztikus, hanem szürrealista mű a *Szent Orpheus breviáriuma*, és regény elsősorban. Igazi értékei is ebből következnek, nem pusztá szürrealizmusából.

A szürrealista „szöveg-regény” (Jegyzet a „radványi kastély Parkja”-ról)

I)

A *Fekete reneszánsz* és a *Kanonizált kétségbeesés* alapján Szentkuthy Miklós szürrealista regényírásának három fontos – negatív – elemét, konstitutív elvét emeltük ki:

1. az automatikus írást,
2. a leírást,
3. az esszéizmust.

Ennek az utóbbinak sajátosan „breviarista” műfaji változatával: a *kommentárral* bővebben is foglalkoztunk. Most a *Szent Orpheus breviáriuma* hatodik könyve, az 1942-ben készült *Vallomás és bábjáték* című „szöveg-regény” egy

részletének értelmezése (elemzése?) *előtt* a fenti három mozzanathoz néhány megjegyzést kell fűznünk, majd pedig – feltételesen, viszonylagos biztonsággal – definiálni, hogy mit tekintünk „szöveg-regény”-nek.

(Az *automatikus írás „bírálata”*) Szentkuthynál az automatikus írás közis-mert és szürrealista eljárásként törvényesített változata: a kontroll nélküli „szabad asszociációk” közlése közvetlen formában nem fedezhető fel. *Közvetetten* azonban annál meggyőzőbb alakban. Ez a közvetettség nem tünteti el, inkább hangsúlyossá teszi az automatikus írást mint közlésformát. A közvetettség itt egyfajta „racionalizálást” jelent: az automatikus írás racionalizálását. Nem paradox, hanem határozottan ellentmondásos változata ez az ész ellenőrzését, a ráció közbelépését mindenképpen elkerülni szándékozó szürrealista eljárásnak. A radványi kastély Parkjáról szóló rész elemzésének egyik célkitűzése, hogy a racionalizálás nyelvi eszközeit kiválasztva bizonyítsa: a Szentkuthynál észlelhető *racionalizálás: az automatikus írás „bírálata”, valójában az automatikus írás afirmációja.*

(A megvetett leírás újraértelmezése: a szürrealista kép prózai változata) Köztudott, hogy minden szürrealista kiáltvány és szinte minden szürrealista – prózai – szöveg mélységes megvetéssel beszél a leírásról. Ezt több szempontból is szem előtt kell tartani. A leírás a szürrealisták számára egyrészt a külvilág „másolásával”, a látható tükröztetésével megegyező kategória, másrészt pedig a hagyományos és szerintük „kifagyott” „realista” regény alapvető formateremtő eszköze; ezért érdemesül megvetésükre, ezért mondja az *Első Manifestum* a leírásokat „páratlanul semmitmondók”-nak és deklarálja Szentkuthy, hogy „minden szellemi művelet lehetséges, csak éppen leírni valamit nem lehet”. A leírás visszautasítása a szürrealizmusban a fantasztikum, az álom, a fikció, az irracionális kapujának megnyitása, lehetőség „az értelmén túli” megragadására.

A szürrealizmusnak ez a határozott álláspontja azonban szükségessé teszi a leírás-kategória egy másik, nem a „másolást” célzó jelentéselemének kiemelését. A leírást ugyanis a szürrealizmus – főként a szürrealista próza – sem kerülheti meg. A szürrealista irodalom nem a „láthatót” írja le, ez bizonyos, de hogy *leír* valamit, ehhez sem fér kétség: az álom, a fikció, a fantasztikum szövegbe *írva*, *le-írva* létezhet csupán. A leírás ilyen értelemben *szöveg-teremtés*, és ezen belül a fantasztikumnak, a fiktívnek, az álomnak, az irracionálisnak a *teremtése* is. A leírásban, ha szürrealista szövegről van szó, az *írást* mint a gondolkodás, az érzés gyakorlását (gyakorlatát) kell hangsúlyozni. A radványi kastély Parkját „le-író” regényrészlet elemzésének *másik* célja, hogy az így értelmezett – szürrealista – *leírás* meghatározó (konstituáló) mozzanatait vegye számba.

(Az *esszéizmus mint a sajátosan [prózai] szürrealista kép megformálásának eszköze*) A szürrealizmus története számontartja, hogy a szerb szürrealizmus

első nagy prózai vállalkozása Marko Ristić *Bez mere* (1928) című regénye egyik nagy fejezete *változatlan* formában jelenik meg a szerző *Od istog pisca* (1957) című esszékötetében. Ez nem véletlen és nem ritka jelenség. Szinte minden szürrealista prózai szöveg tartalmaz esszéisztikus *betéteket*, gyakran egész fejezeteket, még többször azonban fejezetekbe, bekezdésekbe, mondatokba ágyazottan, még akkor is, ha az ilyen beágyazások a szöveg asszociációs koherenciáját szüntetik meg. Arra lehet ebből következtetni, hogy az általánosan elterjedt *ismeret* ellenére a szürrealista szövegek – itt most elsősorban prózai szövegekre kell gondolni – igen nagy mennyiségű *intellektuális* anyagot tartalmaznak. Filozófiai és mitológiai elsősorban. Ám nem ritkábban történelmi és etnológiai, művészettörténeti és természettudományost. Ezzel függ össze Marko Ristić egyik megjegyzése is, miszerint a szürrealista gyakorlat – az automatikus írás, a leírás – voltaképpen *gondolkodás*. Szentkuthy szövegeiben ez, más szürrealistának minősíthető regényektől és elbeszélésektől eltérően, hangsúlyos formában mutatkozik meg: a szentéletrajzok, a szentolvasmányok, maga a breviárium is erre utal. A Szent Orpheus-füzetek azonban nem tekinthetők, hangsúlyosan megmutatkozó *intellektuális* anyaguk ellenére sem, többé-kevésbé összefüggő gondolatok „gyűjteményének” és semmiképpen sem *rendszerének*, mert ez az intellektuális anyag Szentkuthynál *képpé* alakul át, mégpedig oly módon, hogy ezzel kielégítődnek az ún. „szürrealista kép” kritériumai is. A radványi kastély Park-részletének elemzése, harmadsorban, azokat a – nyelvi – *transzformátorokat* tekinti át, amelyek lehetővé teszik az intellektuális tartalomnak (anyagnak) szürrealista képpé való átalakulását.

II)

(*Regény helyett „szöveg-regény”*) A szürrealizmus egész irodalomszemléletében van egy határozottan kifejezésre jutó „regényellenes motiváltság”. A regény nehezebben mozgatható forma, mint a vers, a szürrealista újításokat, de elsősorban a szabad asszociációkat formáló automatikus írást, a leírás megkerülését, a nagy mennyiségű intellektuális anyagot nehezen abszorbeálja. Ezért maradt az irodalmi szürrealizmus uralkodó műfaja az ún. „szürrealista vers”, amely nem fejt ki ilyen ellenállást. Más szóval, a szürrealizmus *regulatív* elvárásait (előírásait) betartó prózai szövegek inkább tekinthetők a forma kötöttségeit és szabályosságait el nem ismerő, ami egyúttal azt is jelenti, hogy mindig „újra-teremtő” „szürrealista versnek” vagy „szürrealista esszének”, mintsem „szürrealista elbeszélésnek” vagy „szürrealista regénynek”. Annál is inkább, mert az ilyen vers könnyen „csap át” prózába, az ún. „prózavers” sajátos típusát teremtve meg, mely éppúgy „hangzik”, mint a látványosan sorokra tördelt – tehát „hagyományos” – *szürrealista vers*. Ám a szürrealista verseknek ez a gyakori „átcsapása” a látszólag tagolatlan prózaformába csak a vers határait bővíti, és nem – vagy csak – alig járul hozzá a „szürrealista próza”, éppenséggel a szürrealista regény, illetve elbeszélés kialakításához.

Vannak szürrealista szövegek: *próza szövegek*, amelyek szorosabb rokonságban vannak a szürrealista verssel, mint bármelyik próza formával.

(Egy kitérő: lírai betétek a szürrealista regényben) A regény nyújtotta ellenállás a szürrealista újításokkal szemben oda is elvezetett, hogy a szürrealista regény örve alatt „szürrealista versek” épültek be a regény szövegébe: Marko Ristić *Bez mere* című regényének egy másik fejezete a szerzőnek *Nox microcosmica* (1955) című *verseket* tartalmazó kötetében is megjelent. Aligha emelhetünk szót az ilyen betétek ellen, különösképpen a „szürrealista vers” és a prózavers jelzett közelsége miatt. Ezek nem bontják meg a szürrealista szöveg koherenciáját. Ám ha szürrealista vers helyett „lírai betétek” épülnek be a szürrealista regénybe, akkor kérdésessé válik a szöveg koherenciája. Mégpedig azért, mert a szürrealista versnek prózaversbe való áthajlását, könnyű átcsapását a szürrealista versben mindig fellelhető *narratív* (ha úgy tetszik, epikai) középpont, az ún. „szürrealista narratív” teszi lehetővé, s ennek a középpontnak vannak érintkezési pontjai a regény narratív elemeivel, míg az egyszerű lírai betétek, a beágyazódás – a strukturáltság – ilyen feltétele nélkül, kívül maradnak a szürrealista szövegen. A próza „*ellirizálása*” nem eredményez szürrealista szöveget, csak „megszakított koherenciájú” szöveget.

(A regény ellenállása a szürrealista újításokkal szemben) Közelebbről kell meghatároznunk a regénynek a szürrealista gyakorlattal szembeni ellenállását; ez talán magyarázatot ad arra is, honnan származik a szürrealizmus regényellenes motiváltsága.

Paradox módon az ellenállás okait a *formátlannak* tartott próza műfajok, elsősorban a *regény formai szigorúságában* kell felismerni. A regény szigorúbb műfaj, semhogy „engedhetné” a szürrealizmus ellenőrzés nélküli automatizmusának, ugyanis vannak olyan *állandó* elemei, amelyek nélkül a regény nem lehetséges. Ezek közül első helyen a *történetbázis*t kell megemlíteni, azt, hogy *valakivel* („hős”, „elbeszélő”, „jelenség”, „tárgy”) *valahol* („hely”, „élethelyzet”) *valamely időben* („emlékezés”, „jelenetezés”) *valami történik*; ezek közül az elemek közül bármelyik lehet (akár mindegyik is) *fiktív*, sőt *absztrakció* is. A történetbázis nem egy folyamatos lejátszódás (valakinek egy napja vagy életrajza), az is lehet, persze, hanem legáltalánosabban úgy határozható meg, hogy a fenti elemek bizonyos módon *kapcsolódnak* egymáshoz, viszonyba kerülnek egymással. Ez a kapcsolódás, ezeknek a viszonylatoknak a kialakulása pedig a *megszövegezési eljárások* függvénye. Ezeket lehet a regény állandó elemei közül (a történetbázis mellett) második helyen (de nem másodszorban) megemlíteni.

A történetbázis és a megszövegezési eljárás tehát a regény olyan két állandó eleme, amelyek *egyrésztől* lehetővé teszik a regényvilág felépítését, *másrésztől* pedig a regény minősítését. Regényvilág alatt azt a *fikciót* értjük, amely egy adott szöveg alapján és e szöveg közvetítette tényállásokból épül fel, míg a regény mi-

nősitésén a szöveghez hozzárendelhető stilisztikai, műfaji, esztétikai (hatás) tényezők összefüggéséből kiolvasható specifikumok rendszerét értjük.

A regény e két állandó eleme határt szab, regulatívokat ad az *írás* számára, ami azt jelenti, hogy *egy részről* általánosan csökkenti a regénynek mint „szabad formának”, mint „formátlan műfajnak” értelmezési lehetőségét: „szigorú” műfajjá teszi; *más részről* pedig leszűkíti a szürrealista módszer: az automatikus írás, a leírás tagadása, a szürrealista kép (esszéisztikusan, intellektuális anyagból formált kép) alkalmazásának lehetőségét.

A lehetőségeknek ez a *leszűkülése* a viszonylag bizonytalan jelentésű „szürrealista regény” fogalma helyett a *szöveg-regény* fogalmára tereli a figyelmünket.

(A *szöveg-regény meghatározása*) A szöveg-regény fogalmának bevezetésével nem egy egyszerű *fogalomcserét* alkalmazunk. Az ilyen cserékre mind az irodalomtörténeti, mind az *-elméleti* gondolkodásban csak akkor van szükség, ha ezáltal lehetővé válik egy nagyobb szövegtörzshöz (a „szürrealista regény”) megkülönböztető jegyeinek közelebbi meghatározása és ezen belül az egyedi szövegek specifikus jegyeinek kiválasztása és körülhatárolása. Azt reméljük, hogy a szöveg-regény fogalma alkalmas erre.

A fogalom definiálása helyett a fogalom összetevőit kíséreljük meg kiválasztani. A szöveg-regény konstitutív elemei:

1. történetbázis

- 1.1. *szubjektivitás* (a szürrealista szövegek szerzője mindig önmaga felé fordul: a „narrátor” *saját* asszociációit, álmait közli; az automatikus írás gyakorlatilag csak én-formában lehetséges);
- 1.2. *élethelyzet* (a szürrealista prózaszövegekhez a „hol?” kérdéseire az élethelyzetre, és nem a helyre vonatkozó adatok [tények] rendelkezhetők elsősorban; az élethelyzet határozza meg a helyet és nem a hely az élethelyzetet); Velence nem hely, a Park sem az; élethelyzet;
- 1.3. *jelenidejűség* – egyidejűség (nem a grammatikai jelen itt a meghatározó mozzanat, hanem az időhatárokat eltörölő, a perceket felduzzasztó és az évszázadokat lecsökkentő jelenidejűség és egyidejűség; egyfajta fiktív *itt-idő* dominációja);
- 1.4. *belső megtörténés* (a szürrealista prózaszövegekben eltűnik a folyamatos történet, a homogén vagy lineáris narratív közlés; a megtörténés helyére a *történés* lép, amit az automatikus írás fedez fel és terem meg).

2. megszövegezési eljárások:

- 2.1. *az automatikus írás* és ennek változatai;
- 2.2. *a leírás*, a realista „mázolás” tagadása: a *le-írás*;
- 2.3. az intellektuális töltésű *szürrealista kép*.

III)

(Szentkuthy Miklós „szürrealista” szöveg-regényei) A szöveg-regény fenti konstitutív elemei alapján közelebbről határozható meg az a regényfogalom, amelyet Szentkuthy Miklós dolgozott ki, és ezen belül specifikálhatók az ő szürrealista írásának megszövegezési eljárásai.

Szentkuthy Miklós nem fogadhatta el hiánytalanul és következetesen a szürrealizmus szabályzórendszerét; változtatott rajta, el azonban nem vetette.

Kialakította a szöveg-regény formáját, amely egyrésztől megőrzi a regény állandó jegyeit (a történetbázist és a megszövegezési eljárásokat), másrészt ezeket a jegyeket olyan tartalommal tölti fel (vagy olyan tartalomból vonja ki), amely eleget tesz a szürrealizmus irracionálisra, valóságon túlira épülő kritériumainak.

Ezzel kettős célt ért el: elkerülte a szürrealista szövegek „homályosságait”, szerkezeti és nyelvi szabálytalanságait. A nagy szürrealista festők, René Magritte és Salvador Dalí képkompozícióinak tiszta fényei ragyogják be az ő művét – mondatait – is. A megszövegezési eljárások tiszta, ragyogó fényben mutatják meg azt a történetbázist, s ez regényfogalmának másik eredménye, amely nem ismer külső, *elidegenítő* határokat, lehetővé teszi tehát a szövegalkítás szabadságát, minthogy minden, ami az ő műveiben lehetséges, csak *szövegszerűen* (szürreálisan) lehetséges. Ezért kell az Orpheus-füzetek (és a *Prae*) esetében is szürrealista szöveg-regényekről szólnunk, és nem „szürrealista regényekről”.

IV)

(*Minta I.*) A *Vallomás és bábjáték* a „radványi kastély Parkjá”-ról szóló része, más breviáriumfejezetektől és -részletektől eltérően, „önéletrajzi” fogantatású; ezért tekinthető – a szerzői szándéknak megfelelően – az Orpheus-füzetek *genézise* kulcsának. Nem egyszerűen egy gyermekkori (nyaralási?) emlék *leírása* ez a részlet, aminek a szövegösszefüggésből *kiemelve* tetszhet, hanem – egy időben, egyszerre – értekezés az élményről és az élmény közlése-teremtése, a legközvetlenebb természetélmény és a történelmi (ál)tudás összefüggésének és együvé tartozásának példatára, ugyanakkor *öncommentár* és *önelemzés*, és ezzel együtt *program*, *művészi* (írói) *hitvallás*. Ezért is külön figyelmet érdemel. Például itt szinte katalógusszerűen fordulnak elő a breviáriumok *meghatározói*:

1. az *alakváltások*:

[...] ez a szétfolyó körvonalú valami, ami az énem (nagyon szemérmetlen szó az „én”, de igyekszem olyan hideg távolságból mondani, mint egy tőlem független algebrai jegyet), szívesen ömlik, mint a víz, idegen formákba, Brunelleschikbe és Tudor Erzsébetekbe, hogy kissé beleolvadjon az emberiség egészébe.

SzOb, II. 242.

Az alakváltások ilyen *szemérmetlen* kibeszélése: az ösztönös színészlét a szürrealista szöveg-regény én-alapúságát is illusztrálja: a breviáriumok *minden hőse* egy-egy ilyen „én”-alakváltás (beleolvadás az emberiség egészébe), ugyanakkor pedig lehetőség az *énnek* mint *tőlem* független létezőnek: szöveglétnek a közlésére.

2. az *élethelyzetek*: ugyanezek az alakváltások élethelyzet-váltásokat is jelölnek:

hiúságnak az az alakja, mely ilyen Borgia Ferenc és Tiberius álarcokban keres menedéket, nem élettől buzgó, hanem halál-félelemmel teli hiúság: ha nem vagyok bíboros vagy herceg, ha nincs ujjamon királyi gyűrű s vállamon mázsás bizánci aranypalást, akkor már semminek, halottnak, névtelen halál-hüvelynek érzem magamat.

SzOb, II. 243.

3. az *időhatárok elmosása*: *egyidejűség*: az alak és élethelyzetek váltásaiból következően itt minden egyidejűvé válik, jelenidejűvé és itt-lét-té; minden egyetlen pillanatba sűrűsödik, és ez a sűrűsödés egyúttal maga a
4. *belső megtörténés* is. Jelölje a breviáriumok megszővegezési eljárásainak ezt az utóbbi két változatát egyetlen példa, a Velence-példa, hiszen benne a történelem (az idő) egyetlen pillanatba sűrűsödik, és ennek a pillanatnak a megélése az a belső történés, ami a szürrealista szöveg-regényben a történetbázis alapvető tényezője:

[...] Velence volt, a pályaúdvár kapujából megpillantott zöld kupolás kis templom: víz, romlatagság, katolikum, vad színek, történelem, antik formák, giccses nemtörődomség részegítő ellentmondásaival. Anyám válla fölött álltam, piszkosan, kócosan, ezer poggyász és tolakodó ember között, a csodálkozástól teljesen elvesztve a hangomat, csak halkán dadogva anyámnak: »Látod? ott! látod? látod?« Azóta vagyok Velencével azonos, azóta érzem történelem és élettan felcserélhetőségét, azóta tudom, hogy komolyság és értelmetlenség, érték és ördögi hazugság milyen kibogozhatatlan szövedéke az élet. Azóta tudom, hogy egy lehullt tátika-sziromban több értelem lehet, mint Platónban, hogy a nagy művészet és a konyhai tortacifrázás között alig van különbség, hogy a nagy kultúrák éppoly naiv rugókon járnak, mint egy magát illető cseléd vasárnap: *Velence* tett igazi humanistává. De ugyancsak Velence a felelős azért, hogy nem tudok gondolatokat és alakokat másképp, mint ilyen velencei maskarában elképzelni.

SzOb, II. 244.

V)

(*Minta, II.*) „A radványi kastély Parkja” ugyanazt a teljességélményt nyújtja, mint Velence; itt is együtt van élethelyzet és történet, itt is az egyetlen felé csúcsosodik az idő, itt is az „én” és alakváltozatai rétegződnek, egy világ kezdődik és egy világ fejeződik be. És mindezzel együtt *kialakul* egy írói módszer is, nem elvontan és kiagyaltan, ahogyan a breviáriumoknak „madártávlatból” való látása során tűnhetne fel, hanem a közvetlen megéltség, a legteljesebb *élményszerűség* szintjén. Azt jelzi ez, hogy Szentkuthy Miklós szürrealista regényírásának általunk kiemelt három konstitutív elve nem, vagy csak részben intellektuális elvonatkoztatás és kiválasztás eredménye. De figyeljük meg „a radványi kastély Parkja” általunk kiemelt részletét, amelyben a három konstitutív elv egymásba fonódva mutatkozik meg:

Retorika, csalóka fél- és álmelódiák, katalógus és elemzés, barokk üldözése a valóságnak: mindennek nyugtalan és ezer sikertelenséggel terhes keveréke maradhat csak papíron a nagyon átélt dolgokból. De ezt is megtanultam a nagy, zöld békáktól, amint ott guggoltam közöttük vagy a nádas felőli részen (mikor Jimmy, a zsemle-vizsla hajtotta őket nagyképpően a vízbe!), a széles, kalácsos füben, avagy ezzel szemben, egy kényelmetlen kőre nyomva éppoly közeli kő-csontjaimat – megtanultam tőlük, míg ők meztelen ezüsttel és jeges csiga-zölddel meredeztek sálam, kabátom, kesztyűm, jól ismert félizzadt szagában leső fejemre (legtöbbször, jó béka módra; hátsó combjukkal felém): hogy ne szégyelljek semmit, ne kössön semmi, ne tántorítson el tévedés vagy bukás, úgy beszéljek, ahogy jólesik, oly mindegy, kötött vagy bomlott-e a mű, vagy hogy mű-e egyáltalában, vagy nem mű – ha mű, annál jobb, ha nem, documentum humanum. Én már nem vagyok felelős irodalmaknak, nőknek, szülőknek és mitológiai isteneinek, engem nem vallathat a történelem és leckéztethet az erkölcs: én megtaláltam egyetlen tekintélyemet, jegyesemet és síromat: a radványi Parkban. Ez is hozzájárult, hogy nem éreztem semmiféle »szociális kérdés«-nek még az érintését sem: oly tökéletes boldogság itt élni, oly vallásos és magános, hogy ez mindent igazol. Van „világ” innen nézve?

Nincs. Tehát akkor társadalmi kérdések sem lehetnek. A fűzfák nem emberekről beszélnek, hanem évmilliós mesékről – hiszen csak úgy gőzöl egy ilyen tóparti szomorúfűz alakjáról a legendák végtelen lehetősége. Nem olyanok-e mint a mesebeli szörnyek, akik mocsarak vagy tengerek mélyéről emelkednek ki, megtartva ugyan valahogy emberi formájukat, de a sok iszap ér sűrű tajték beborítja tagjaikat, az ágak olyanok, mint a csepegő tészta vagy jégcsap a Max und Moritz könyvben – ha beleesett valaki a dagasztóba, így nézett ki, mikor kimászott. Midőn a fűzfa mitológiai esőjében borongok és melegszen, különlegesen megértem, hogy a régi, keleti vallásalapítókat tu-

lajdonképpen sohasem érdekelte (vagy ha igen, csak mellékesen) a szociális kérdés: Ők az ember *magánosságából* és a természet *titokzatosságából*, a lélekből és a fűzfából merítették ihletüket.

SzOb, II. 254.

- a) Az idézett részlet a *Vallomás és bábjáték* tartalommutatójában a „magántulajdon és evangélium; a tó, a békák, a szomorúfüzek; távol, távol az irodalom világától” „című” szövegrész befejező két szakasza: a kettőspont utáni két jelentéskör – 1. „a tó, a békák, a szomorúfüzek”; 2. „távol, távol az irodalom világától” – *megszövegezése*. A „magántulajdon és evangélium” jelentésköre itt *elhanyagolható*, természetesen csak az interpretáció feladatának leegyszerűsítése céljából.
- b) A két szakasz *közlésanyaga* két részre bontható. („Közlésanyagon” azt a *még nem interpretált információbázist* értjük, amelyet a szöveghez közvetlenül rendelhető korrelátumok – amire a szöveg utal – határozhatnak meg.)
 1. „Természeti kép” – „a tó, a békák, a szomorúfüzek”.
 2. „intellektuális anyag”. A tartalommutató itt csak a „távol, távol az irodalom világától” összefoglaló megjegyzést teszi, nem jelöli külön ennek az anyagnak az összetevőit:
 - 1) „barokk üldözése a valóságnak”
 - 2) az írás „sikertelensége”
 - 3) a felszabadult beszéd
 - 4) mű és „nem-mű”: mű és „documentum humanum”
 - 5) a „szociális kérdés”
 - 6) a mitológiák és a keleti vallásalapítók.
- c) Ami a két részre bontható közlésanyagban szembevetendő: *szoros összetartozásuk*:
 - „megtanultam a nagy, zöld békáktól”
 - „gőzöl egy ilyen tóparti szomorúfűz alakjáról a legendák végtelen lehetősége”
 - „a fűzfa mitológiai esője”.

Ez az összetartozás induktív és *értelmező*-jellegű. Ezt azért érdemes hangsúlyozni, mert a „természeti képben” nem tükröződik az „intellektuális anyag”, ahogyan a gondolati költészetben gyakran előfordul, hanem a „természeti kép” *indukálja* az „intellektuális anyagot”, *előhozza, körülhatárolja, kiválasztja*, más-résről az intellektuális anyag *értelmezi* a „természeti képet”: közvetett értelemmel látja el, vagyis *metaforizálja*.

- d) Érdemes az első idézett szakaszt záró kérdésre: „Van ’világ’ innen nézve?” is egy pillantást vetni, elsősorban a *világ* szóra. A kérdés legalább két világ meglétét feltételezi. Egy „innen” világot: a radványi Parkét és egy „onnanit”, ami az itt világának távlatából nem létező világ. Itt nincsenek szociális és társadalmi kérdések, itt mese van, vallások és mitológiák, itt „nem vallathat a történelem és leckéztethet az erkölcs”.
1. Ezt a két világot azonban a tartalommutató jelentésének távlatából kell szemügyre venni: „távol, távol az irodalom világtól”. Ami azt jelenti, hogy a radványi Park *világa* nem az irodalom világa, az irodalom világa a vallató történelemmel, a leckéztető erkölccsel, a szociális és társadalmi kérdésekkel az *ezen kívüli* világhoz tartozik.
- e) A természeti kép és az intellektuális anyag összetartozása a szürrealista festészet sajátos kollázstechnikájával tart fenn közvetlen rokonságot. Ezt Max Ernst 1936-ban „kézzel festett kollázsnak” nevezte, ami lényegében azt jelenti, hogy ezek a szürrealista képek *mintha* kollázstechnikával készültek volna, valójában megfestettek, a kollázst alkotó részeket „kézzel festették”. Ez a *gyakorlat* – festői eljárás – tekinthető a szürrealista képek (legalábbis egy részük) tiszta ragyogása forrásának.
1. Ebből az idézett részre nézve a következő megállapítások fogalmazhatók meg:
- 1) Ami a közvetlen jelentés ragyogó tisztaságában mutatkozik meg: „a tó, a békák, a szomorúfüzek” *beragyogja* az intellektuális anyagot is: „távol, távol az irodalom világtól”.
 - 2) Ugyanakkor azonban, éppen e tiszta ragyogás útján válik nyilvánvalóvá, hogy itt *sötét* jelentések rejlenek, mesék, mítoszok, a történelem jelentése.
 - 3) Azt jelzi ez, hogy a szövegrészletnek legalább két jelentésszintjét kell vizsgálni:
 - i) egy *közvetlent*;
 - ii) egy *közvetettet*.

Más szóval a radványi kastély Parkja közvetlen ragyogó látványa mögött a közvetett (*sötét*) képek egész sorát rejt, éppúgy, mint a Velence-felismerés jele, ahol Velence *látványa* megszüntette az idő és a tér határait, lehetővé téve ezáltal a jelentések és összefüggések, a gondolatok és érzések, a tapasztalatok és élmények egy pontba sűrűsödését.

- f) Az idézett részlet külön kérdése az első személyű beszédforma. A Szentkuthy-szövegeknek ezt a sajátosságát már említettük az *alakváltozások* jelzésekor. A radványi Park-részlet ezeknek az alakváltozásoknak a *feltételeit* mutatja meg. Ezekben az összesűrűsödött pillana-

tokban az én számára *minden* szerep lehetséges. Sőt, nemcsak lehetséges, hanem ez a pillanat csak minél nagyobb számú és minél eltérőbb *álarokban* élhető meg az „én” számára.

Az idézett részlet – semmiképpen sem teljes – *leíró* interpretációja alapján már kiválaszthatók azok az (elsősorban nyelvi) *elemek*, amelyeket dolgozatunk elején Szentkuthy Miklós szürrealista szöveg-regényének (regényírásának) *konstitutív elveiként* jelöltünk meg.

Az automatikus írás „bírálata”

Az idézett szöveg határozott formában bizonyítja, hogy az automatikus írás csak közvetett formában van jelen a breviáriumok szövegében. A radványi Park teljességelménye biztos szürrealista alapot adhatott volna a „mérték nélküli” szabad asszociációk közlésére. Szentkuthy nem ezt az eljárást választotta. Megőrizte az élmény szürrealista *magját*: „*barokk üldözése a valóságnak*”, de a szöveget racionálisan formálta meg, mégpedig a következő nyelvi eszközökkel:

- teljesen szabályos, bár többszörösen bővített *mondatokkal*
- hiánytalanul egyértelműsége törekvő *központozással*
- teljesen szabályos *bekezdésszerkesztéssel*.

Ezzel nem szűnt meg az írás automatizmusa, ám lehetővé vált az asszociációsorok regényterjedelművé növelése, illetve – ami ugyanazt jelenti – az írás, a szövegezés léthelyzetének huzamos megőrzése.

Kétségtelen, hogy ennek alapján az automatikus írást mint a regény megszövegezési eljárásának módját a „szürrealista vers” megszövegezési módjától eltérően kell értelmeznünk.

A leírás újraértelmezése

Egy-két oldallal előbb Szentkuthy – önmagának is „ellentmondva” – némi sajnálkozással közli, hogy „annyi bölcs beszéd szól az irodalmi leírás groteszkügsége s bűne ellen”, az idézett részben viszont azt említi, hogy „ne szégyelljek semmit”, „úgy beszéljek, ahogy jólesik”. Ezzel nem válik problematikussá a szürrealizmusnak a leírás-ellenessége, az azonban világos, hogy *leírás* nélkül – mégpedig az általunk javasolt leírás-értelmezés alapján – képtelenség, lehetetlen a regényírás. A leírás itt azonban nem a radványi Park tavának, békáinak, fűzfáinak *leírása*, hanem ezeknek a szövegben való *megteremtése*, mert csak így – a megszövegezéssel létrehozva – *jelenthetik* mindazt, amit jelentenek, alakíthatják ki mindazokat a kapcsolódásokat és összefüggéseket, amelyekre a leíró interpretáció során igyekeztünk rámutatni.

Az intellektuális anyag mint szürrealista kép

A megszövegezési eljárással *azonos értelmű* leírás teszi lehetővé azt is, hogy Szentkuthy Miklós regényeiben az intellektuális, a gondolati anyag „szürrealista képpé” alakuljon át.

Ezt az *átalakulást* a természeti képnek és az intellektuális anyagnak a leíró interpretációban bemutatott induktív és értelmező összetartozása teszi lehetővé.

Szegedy-Maszák Mihály

AZ ESSZÉISTA NÉMETH LÁSZLÓ ÉRTÉKRENDJÉRŐL

Milyen értékek védelmében írta Németh László az esszéit? Erre a kérdésre nem könnyű válaszolni. Fejlődéséről csakis egyoldalú képet alkothat magának a mai olvasó, ki szövegeit megrostáltan és nem időrendben ismeri meg. Hitelesebb értelmezéshez kizárólag úgy lehet eljutni, ha megpróbálunk elkerülni két kísértést: 1. Semmiképp nem szabad állóképet rajzolnunk olyan életműről, melynek létrehozója időről időre visszavette következtetéseit, és kiindulópontjából új irányban haladt. Szemléltető példához folyamodva: nem állíthatjuk, hogy a közösségi jövőndölés magatartása kezdettől végig egyforma mértékben jellemezte volna Németh Lászlót. 2. Az is hiba lenne, ha indokolatlanul távolítanók egyes kortársaitól, s bárkihez is túlzottan közelítenők. A harmincas években Babitscsal vívta ugyan legszenvedélyesebb küzdelmét, de ez korántsem jelenti azt, hogy jelentős kortársai közül tőle állt volna legmesszebbre. Ellenkezőleg: az induló Németh László céljai részben hasonlítottak azokhoz a föladatokhoz, melyeket korábban a fiatal Babits tűzött ki maga elé. Tekintettel arra, hogy kettejük viszonya szorosan összefügg azzal, honnét indul s merre halad tovább a tanulmányíró Németh László, célszerűnek látszik legelőször arra a kérdésre keresni választ: miként vélekedett a fiatalabb író idősebb pályatársának értekező munkásságáról.

A pályakezdés éve: kísérlet a létező értékrendek meghaladására

Előfordul, hogy a bíráló tökéletesen érti egy alkotó szándékát, s annak ellenére le tudja mérni, mennyire sikerült azt megvalósítania, hogy ő maga nem tudná teljesíteni ugyanezt a föladatot. Az *európai irodalom története* alighanem ilyen ítélkezőre talált Németh László személyében. Babits tervét elfogadva, az abból következő rendkívül magas igények alapján bírálta a harmincas évek egyik nagy értekező vállalkozását. Szerzőjét a kor legműveltebb elméjének tekintvén, nem más értékrenddel, de a műben kifejeződő szándékkal vetette össze a teljesítményt, amidőn ezt írta: „Babits könyve, ha nagy tanulmányai mértékével mérjük, nem adta meg azt, amit várni tartozunk tőle, s ha hónapok helyett esztendőket szán a megírásra (amit megtehetett volna), egész más mű kerül ki a kezéből, bizonyos” (NÉMETH 1970: 491). Ezt az ítéletet ma is elfogadhatónak vélném, hiszen Németh László leszögezi: a mű értéke abban áll, hogy beszámol egy nagy

alkotó ízléséről. Az eredeti cél azonban más volt: kalauzt adni egy kis népnek az európaisághoz. E nagyszabású föladatot Babitsnak nem sikerült egészen megoldani, mert a sietség nem tette lehetővé számára, hogy elgondolkozzék az európaiság mibenlétén. Így azután valóban indokolt Németh László iróniája: „Babits európai irodalomtörténetet ír, s munkájában nagy segítség az az axióma, hogy amit ő nem ismer, az nem lehet európai irodalom” (NÉMETH 1970: 490).

A fiatal Németh László a megosztottságot vélte a magyar kultúra alapvető hibájának. Ízlészavart látott, s a különböző értékrendeknek egymást romboló harcát az „elfogult, klikk-kritika”, pontosabban a „klikk-szempontokat” az írókra erőszakoló „ellenirodalmi áram” uralmára vezette vissza (NÉMETH 1970: 99).¹ Működésének e korai szakaszában egyetlen mozgalomhoz sem tartozott, s

¹ A második idézet Áprily Lajoshoz keltezés nélkül, bizonyára 1928-ban intézett so-raiból való. Tekintettel arra, hogy e levélből jól érzékelhető a fiatal Németh László magánya és nemzedékszervező igénye között feszülő ellentét – Péterfy Lászlóné Jékely Adrienne szíves engedelmével –, teljes szövegét közöljük:

„Tisztelt Uram,

Hartmann János említette, hogy utolsó pesti szereplésekor érdeklődött utánam s lett volna mondanivalója számomra. Ez az érdeklődés jólesett. Látom, hogy minden Erdélybe áthajított malomkövem ellenére is akadnak ott kritika-álló emberek, akik tévedéseim, szókimondásom mögött a jóindulatot s az őszinte ügybuzgalmat is észreveszik. Most is olyan ügyben keresem fel Önt, amely nekem sok, nehéz munkát jelent, de gúnynál egyebet alig fog gyümölcsözni, t.i. a Napkelet-pályázat ügyében. Ennek a pályázatnak én vagyok a selejtezője, ami azt jelenti, hogy 200 pályamű közül negyed-évenként tízet-tízlet odaválogatok a bírálótársaim elé. Nem mintha megbántam volna. Az első negyedév hozott két-három embert, akiknek a mutatóba küldött írásai mögött írók sejtek, s hogy lehetne a magyar irodalmon másképp segíteni, mint úgy, ha a fizetett tollforgatók híg oldatába a lelkiismeret elhívottjainak: az íróknak a koncentrációját emeljük? Ebben kérem az Ön segítségét. Tudom, hogy a Napkelet felé sok megérdemelt bizalmatlansággal néz az az ifúság, amelyre én várok, s amelynek nevet szeretnék kiverekedni. Kérem Önt, mint erdélyi vezér-író s olyan embert, akiben, mint hallom, nem kell hiúságában megvágott ellenséget szimatolnom: népszerűsítse az én ügyecskémet, legyen rajta, hogy az erdélyi fiatalok java részt vegyen ezen a pályázaton, melyet én a mi induló nemzedékünk díszszemléjének szántam. Abban a tudatban szeretném lezárni ezt az áldozat-évet, hogy népem minden írófia próbálkozott nálam, s ha egy tehetséget elhullajtottam, az kritikai korlátoltságomon múlt s nem restségemen vagy állhatatlanságomon.

Az erdélyi fiatalokra különösképp számítok, bár nem vagyok az erdélyi irodalom fanatikusa, sőt egyáltalán nem ismerek erdélyi csak magyar irodalmat. Számítok, mert tudom, hogy Önöket – a sors paradox – kevesebb külső és belső gátlás akadályozza, mint minket, akik a klikk-szempontokat ránk erőszakoló ellenirodalmi áram s a jaj-ezt-sem-szabad-mimózaság undora ellenében akarjuk új igazságainkat elrebegni. A nagy szerencsétlenség azzal, hogy rossz üzletté tette, féregtelenítette az Önök irodalmát. Nem gátfutás az érvényesülés s nem önnön lelkiismeretük átugrása a gát. Épp

különböző irányokról igyekezett kimutatni, hogy nem teljesítik maradéktalanul vállalt föladataikat.

Ebben az első esszéíró pályaszakaszában – a húszas évek második felében s a harmincasok elején – hangsúlyozottan tárgyilagos véleményformálásra és független értékrendre törekedett. A Babits irodalomtörténetéről szóló cikk e korszaknak a végéről való. Elejéről célszerű kiválasztanunk a *Protestáns Szemlében* 1926-ban közölt tanulmányt Móriczról. Bármennyire igazságtalannak vélhető is értékítélete, ekkori fölfogására nagyon éles fényt vet ez a szöveg. Alaptételét durván így összegeznők: Móricz nagy tehetség, de hiányzik belőle az önismeret. Regényei szerkesztetlenek, mert tehetsége novellairásra teszi alkalmassá. Szellemi rugalmatlansága nem engedi, hogy európai jelentőségű műveket alkosson.

Ezekből a kifogásokból bizvást sejthető, hogy az induló Németh László önreflexiós kultúra eszményéért szállt síkra, melynek előfeltételét az európai látókör tágitásában s a nemzeti jelleg megvalósításában látta. E két törekvésnek

ezért vagyok kíváncsi az erdélyi fiatalokra: van-e sok Tamási és Bartalits (sic!) köztük? Tamási különösen érdekelne. Hogy kerülhetnék vele összeköttetésbe. Nem irodalmi barátságokra vágyok én, de annyira látom a magyarság legigazibb faji-értékei ellen összeállt, öntudatlan kultúr-összeesküvést; hogy a szellemi kincsek nagy szétszóródása előtt szeretném együtt tudni mindazoknak, aki(k) az örök magyarság mai papjai, magok a hó alatt, s új szelleme a négyszáz éve lezártágából kipattant s felsőbb magyar kultúra híján az internacionalis ál-műveltség pestisét mohó lélegzetekben szívó magyar népnek. Nincs mód rá, hogy az erdélyi írók s az ideát fuldokló fiatalok olyan táborba verődjenek, amely lassan magába szippantaná a nem-író intelligencia demokrata, de magyar elemeit s irányítója lehetne a középosztállyá özönlő paraszt és munkás fiúknak? Úgy érzem, önöknek kellene kezdeni. Nem mert erdélyiek, hanem mert – horribile dictu – hatalmasabbak.

Magamról néhány szót. Elmeorvosnak készültem, az alkattan volt a bogaram, de házasságom s az a váratlan incidens, hogy a Nyugat 1925-ös novellapályázatát megnyertem, író-fogorvossá (!?) zökkentett. Írás a küldetés, fogáskodás a kenyér. Legszívesebben novellákat és verseket írnék, de látom, kell valaki, aki mint kritikus hadakozzon az új szellemet jelentő fiatalokért. Eleinte a magyar irodalomról iparkodtam ezt az új tartalmat kiérezni, lassan ettől is elkedvetlenedtem s most egy essay-sorozaton dolgozom, mely az európai irodalmak nagyjain (Pirandello, Blasco Ibanez, Unamuno, Jules Romains, Romain Rolland, Gide, Claudel, Galsworthy, Wells, Knut Hamsun, Lagerlöf, Gorkij, Bjelij) át Európa problémáit akarja magyar problémává szűrni s egyben a magyar szellem nagy Európát-szintetizáló hivatottságát bizonyítani. Sikerül-e? A siker tunikáját én nem ráncigálom, de a jó munka egyelőre az enyém. A sokféle nyelv tanulása monomániájával elszibbasztja lázas elégedetlenségemet. Különben is füttyülök a sikerre. Fiatalon 24 évvel nősültem, van egy kislányom s tudom, hogy az irodalom nem a boldogulás mezeje, de fölös emberségünket lecsapoló, nagy-nagy mozgás szabadságot jelentő prési (sic!). Ezzel a koncepcióval még a magyar íróság is lehet öröm.

Ha Budapestre jön, látogatása nagyon megtisztel: Címem: I. Attila u. 8. II. 4. Üdvözlí Németh László"

egymást kiegészítő voltát úgy tekintette, mint a továbbfejlődés egyedül elképzelhető letéteményesét. Fiatalkorában, kezdő íróként ezért nem azonosította magát a kibontakozó népi mozgalommal. 1927-ben, ugyancsak a *Protestáns Szemlében* ezért vetette Erdélyi József szemére az önisméltást és a beszűkülést, ellentmondást találva az új irányzat jellegében, azt állítván, hogy ami egyfelől kezdeményezés, az más oldalról nézve túlerettség. „A nagy lírikusok nemcsak új világot hoztak, de szemmel láthatóan új kifejezőterületen terjesztették ki alkotó kedvüket. Ilyen méretű hódító-e Erdélyi József?” (NÉMETH 1970: 226).

1946-ban Király István a szépipró Németh Lászlót az értekező fölé helyezte (KIRÁLY 1976: 339). E tétel igazságértékének általános vizsgálatára ezúttal nem vállalkozunk. Csupán arra utalnánk: ezt az állapotot kifejtése idején az akkori történeti helyzet is indokolhatta. A magunk részéről itt most beérjük annak föltevésével, hogy Németh László előbb volt jelentős értekező, mint regény- vagy drámaíró, következképp szellemi fejlődésének rugói esszéiben keresendők. Talán ezzel is magyarázható, hogy még élete végén is elsősorban értekezőnek vallotta magát, s munkái közül fiatalkori esszéit ajánlotta az új nemzedékek figyelmébe, mintegy emlékeztetve korábbi állítására, mely szerint „az emberek ritkán lesznek jobbak, mint az ifúságuk” (NÉMETH 1975: 462; NÉMETH 1980: 827; NÉMETH 1974: 495; NÉMETH 1940b: 106).

Mi a közös a Móricz-tanulmányban s az Erdélyi-bírálatban? Szerzőjük bizonyos mértékig a fiatal Babits-hoz hasonló módon bánt rendkívül szigorúan kultúránkkal. *Magyar irodalom* (1913) című áttekintésében Babits is a nemzeti jelleg és az európai korszerűség kettős követelményét hangoztatta, s majdnem szó szerint ugyanúgy a remek célkitűzés és töredékes kidolgozás ellentmondásával minősítette íróink nagy vállalkozásait, mint Németh Móricz teljesítményét. A nemzeti jelleg fontosságának kiemelésével ő is abba a hagyományba illeszkedett, melyet nálunk Széchenyi indított el. E romantikus és liberális eredetű fölfogás szerint minden nemzetnek megadatott a lehetőség, hogy a kultúrának olyan változatát hívja életre, melyet egyetlen más nemzet nem hozhat létre. Ennek a lehetőségnek a megvalósításához azonban szerves fejlődésre van szükség. Bármennyire színvonalas legyen, akármennyi értéket teremtsen is egy értelmiség, elszalasztja ezt az alkalmat, ha nem lassan emelkedik ki a néptömegekből. Nagyon egyszerűsítve így célozhatunk Németh László érvelésének irányára.

Itt érünk szemléletének legtöbb vitatott alkotóeleméhez. Élete során többször – így 1928–29-ben, majd 1939 körül – szervesnek ítélte polgárosodásunkat. A magyar középosztályt halottnak nyilvánította, a paraszttörténelmiség gyors kialakulásával szemben viszont erősebb kételyei voltak a népi íróknál. „A paraszt ezerszer inkább önzés, alacsonyosság és pszichopatológia, mint a művelt” – olvashatjuk az *Erdélyi Helikon* 1928-as évfolyamába a Szabó Dezsőről írt esszében (NÉMETH 1970: 154).

Vannak, akik úgy gondolják, hogy a 20. századi külföldi irodalomról szóló cikkeknek az a sorozata, mely jórészt 1930–31-ben a *Napkelet* „Kritikai Napló”

című rovatában jelent meg, az értékrend válságának terméke, s Németh László mintegy kitérővel próbálta túltenni magát belső bizonytalanságain. A magunk részéről inkább óvatosan ahhoz a föltevéshez folyamodnánk, hogy a „Kritikai Napló” céljának megfelelően „a magyar szellem nagy Európát szintetizáló hivatottságát” kívánta bizonyítani², vagyis ugyanúgy a korszerűség pontosabb meghatározására tett kísérlet volt, mint később a *Töredékek Róma utódaiból*, a *Tizenegyedik század*, a *Tizenhatodik század* és a *Vázlatok a „Tizennyolcadik századhoz” című*, többszres szövegek.

A fiatal Németh Lászlóban mohó kíváncsiság élt az idegen s a kortárs kultúra iránt. Nyitottsága kivételes megfigyelőképességgel párosult, mint azt az *Ulysses*-ről adott értékelése is tanúsítja. 1931-ben a *Napkelet*be írt bírálatáról megkockáztatható az állítás, hogy magyarul az első érdeminek mondható magyarázat e könyvről. A Kozocsa Sándor által összeállított irodalomjegyzékben mindössze hét korábbi cikk előzi meg (KOZOCSA 1973: 98). Sem Benedek Marcell, sem Hamvas Béla, de még a legtájékozottabb Kállay Miklós sem figyelt föl a könyv megszerkesztettségére, csakis Németh László ejtett szót róla. Még Halász Gábornak az említett jegyzékből véletlenül kimaradt, 1929-ben ugyancsak a *Napkelet* hasábjain közölt tanulmánya is kevesebb tisztánlátást árul el, amennyiben szerzője kétségbe vonja, hogy az *Ulysses* befejezett alkotás lenne. Fél évszázad távlatából, könyvtárnyi szakirodalom alapján természetesen könnyű lenne azt hangoztatni, hogy Németh László sem vett észre lényeges mozzanatokat a regényben, de ő legalább az egész szöveg fölépítéséből származó utólagos összenyomásban kereste a mű értékét. Később sokat változtak értékítéletei, de Joyce-ot Prousttal, Musillal és Faulknerral 1968–69-ben írt olvasónaplójában is a század legnagyobb hatású elbeszélőjeként emlegette (NÉMETH 1980: 241). Ítéltőerejének korszerűsége különösen akkor tűnik ki, ha emlékeztetjük magunkat arra, hogy szépirodalmi téren alighanem még nála is műveltebb kortársa, Szerb Antal Huxley-t vélte a 20. század legjelentősebb angol írójának, s az *Ulysses*t még Joyce halála után, világirodalom-történetében is blöffnek nevezte. A létező céhektől s érdekcsoportoktól való függetlenség is hozzásegíthette a pályakezdő Németh Lászlót, hogy nemcsak egyes művek mérlegelésében, de bíráló szempontjai megválasztásakor is megelőzhesse magyar kortársai zömét. A szellem-történészek hajlamot mutattak arra, hogy egyértelműen két időpont közé szorított korszakokra osszák az európai kultúra történetét, s a határokat gyökeres és hirtelen változással azonosítsák, míg az egyes korszakokat egyneművé, sőt már-már állóképszerűvé merevítsék. Németh László 1930 körül *A Rousseau-i elmealkatról* készített jellemzésében olyan különvéleményt fogalmazott meg, mely bizonyos mértékig mai fölfogásunkat előlegezi: a megszakítatlan folytonosság eszményétől vezettetve, egymásba átalakuló áramlatokról beszélt.

² Idézet a 3. jegyzetben közölt levélből.

Bírálataiban ugyanúgy szembehelyezkedett a *Nyugat* vallomásos esszéstílusával, amiként történetfölfogásában eltért a *Geistesgeschichte* alapelvétől. Az írói személyiség helyett a mű állt érdeklődése középpontjában. Joggal vethető szemére, hogy értekező gyakorlatában – különösen későbbi éveiben – sokszor visszatért az általa megtagadott hagyományhoz, a szándék azonban föltétlenül előremutatott, s olykor értékrendjében is érvényesült a műközpontúság eszmé-nye, ennek jegyében becsülte le Byront, és emelte magasra Keatsot.

A kritikus Németh László több vonatkozásban is megelőzte a későbbi évtizedek magyar szövegértelmező gyakorlatát. „Nincs örökké élő mű; a művek meghalnak és feltámadnak” – írta 1932-ben, Proustról írott hosszabb tanulmánya befejező részében (NÉMETH 1973: 346). Nem immanens értéket keresett a szövegekben, csakis hatásuk alapján becsülte őket, látván, hogy nagyságuk, avagy kicsinységük ki van szolgáltatva a történelemnek. Ezért utasította el Curtius tételét az örök értékekről, hangoztatván, hogy az embernek mindig új helyzetben kell ismernie magát, ami egyértelmű az értékek állandó újateremtésével (NÉMETH 1933: 162–163), s lényegében ugyanezért nem fogadta el Babitsnak azt a föltevését, mely szerint az európai hagyományt objektív mércék alapján kanonizálni lehet. Sőt az egyéni befogadást is változó lényegűnek vélte: a többszöri olvasás híveként ugyanarról különbözőképp ítélt élete más-más szakaszában, vállalva a kockázatot, hogy az olvasó tanácstalanul áll különböző nyilatkozataival szemben. A befogadás viszonylagos szabadságának híveként – legalábbis fiatalkorában – a nyitott műveket tartotta legtöbbre; Gide könyveit 1928-ban azért értékelte sokra, mert lezáratlan párbeszédet látott bennük (NÉMETH 1973: 385), közel állván olyan regénytípus lehetőségének fölvillantásához, melyet Bahtyin többszólamúnak nevezett.

Aki összeméri a pályakezdő Németh Lászlónak ilyen előremutató ötleteit későbbi esszéivel vagy röpirataival, óhatatlanul is fájdalmas ellentétet találhat cél s megvalósulás között. Külső s belső akadályok egyaránt gátolhatták a korai értekező szövegekben rejlő lehetőségek hibátlan kibontakozását. Ha az *Európai utasban* oly szépen elrendezett írásokat az olvasó kikeresi *A minőség forradalma* című gyűjteményben, akkor megsejtheti, hogy sok esetben félbemaradt vállalkozás részeivel van dolga. *A Tizenhatodik század* eredeti címe így hangzik: „Három tanulmány egy készülő könyvből”. Ennek az óvatos megjelölésnek érthetően el kellett maradnia az újabb kiadásból, hiszen a könyv sosem készült el. Mi több, az *Ember és szerep* (1934) bizonyossága szerint még a magyar vonatkozású értekezések némelyike is nagyobb vállalkozásból, töredékben maradt fenn: *Az első magyar folyóirat*, a *Csokonai és a botanika*, valamint *A tekintélyes ifjú* eredetileg egy Kazinczy koráról szóló munka fejezetei közé tartozott volna (NÉMETH 1977: 401).

Az említett Babits-cikkből s a kései, 1962-ben készült Macaulay-tanulmányból is ki lehet következtetni, hogy Németh Lászlót európai irodalom- vagy pontosabban inkább művelődéstörténet megírásának a terve foglalkoztatta. Éles

szemmel vette észre, hogy a *Nyugatnak*, sőt még Babitsnak is szemére hányható a kifejezetten történeti érdeklődés és beállítottság viszonylagos hiánya (NÉMETH 1974: 99). Alaposabb munkát akart végezni Babitsnál, kit a korszakokon át egymással kezet fogó nagy költők eszménye vezetett, és lényegesen tágabban szabta meg a műfaji határokat. Ebben a széleslátókörűségben kétségkívül a magyar reformkor hagyományát követte. Fölvethető a kérdés, vajon Eötvös és Kemény nemzedéke óta Asbóthot és Péterfyt leszámítva, hány magyar író akadt, ki az értekező prózát is az irodalom körébe vonta, s például végigolvasta Gibbon nagy munkáját. Németh László hihetőleg azért akart európai művelődéstörténetet írni, hogy egységes értékrend alapján tárgyilagos választ tudjon adni arra a kérdésre: mennyit nyom a latban a magyar kultúra az európai örökséghez képest. Európáról alkotott fogalma ugyan nem volt olyan mély, de mindenesetre szélesebb körű volt, mint Babitsé, hiszen az ő értelmezését oroszul, norvégul, csehül, lengyelül, szerbül s románul olvasott könyvek is befolyásolták.

Miért nem sikerült véghezvinnie elgondolását? Hajlamos vagyok azt hinni, hogy elvileg megoldhatatlan föladatra vállalkozott, de ebben tévedhetek. A harmincas évek közepén írt önéletrajzi fejtegetéseiből egyértelműen kiderül, hogy a terv már 1930 előtt foglalkoztatta, s a munka elkészítéséről Babits hasonló jellegű könyvének megjelenésekor mondott le (NÉMETH 1977: 419, 489, 497). Még annak a lehetősége sincs kizárva, hogy érezte: bizonyos vonatkozásokban bővebbnek tekinthető ismeretei ellenére sem tudott volna döntően újat mondani a több ezer éves múltból, hiszen saját ízlésén kívül ő sem mondhatott magának más rendezőelvet, melynek segítségével hatalmas anyagát irányt, sőt célt ismerő folyamattá szervezhette volna. Ehhez korszerűbb történetbölcséleti tájékozottságra lett volna szükség, amivel ő kevésbé rendelkezett, mint *Az európai irodalom történetének* a szerzője. Ahogyan Babits fejlődése szempontjából nem lehetett egészen üdvös, hogy Ágoston, Pascal, Kant és Nietzsche értő olvasója megállt Bergsonnál, ugyanúgy az értekező Németh Lászlónak sem válhatott javára, hogy Rousseau és Hume neveltjeként a rendszeralkotásra képtelen Ortégát vélte a kor legnagyobb bölcselőjének.

Gondolatmenetünknek ezen a pontján érdemes megállnunk egy pillanatra, hiszen Ortega alighanem mindenkinél döntőbb hatással volt Németh értekező munkásságára. A mélységre törekvő germán, illetve a fölületen mozgó mediterrán beállítottság, az eredeti görög és az utánzó latin kultúra, az elmélkedő és az érzékelő ember, a minőség és a mennyiség, az elit és a tömeg, a kisebbség és az átlag, a vidéki és a nagyvárosi szellemiség ellentétét, sőt a marxizmus 19. századi jellegéről, elavultságáról szóló föltevést a *Tanú* szerkesztő-írója minden bizonynyal a spanyol esszéistától vette át, aki részben azért is vonzhatta őt, mert a szakbarbárság korában a minden irányú érdeklődés eszményét próbálta fönntartani, másfelől pedig azért, mert a peremvidék, a „határszéli kultúra” (ORTEGA 1943: 45) képviselőjeként közelített az európai művelődés nagy vívmányaihoz. Németh lelki rokonát vélte fölfedezni idősebb kortársában, s nem ok nélkül,

hiszen az ő helyzetét is hasonló kettősség jellemezte: irtózott a saját kultúrát egyetemes érvényre emelő vidékies korlátoltságtól, nemzeti bezárkózástól, s az egész európai, sőt Európán túli örökségre is igényt formált, döntőnek érezvén a történeti látóhatár tágasságát, ám egyszersmind azt gondolta, hogy az egyén csakis nemzete kultúráján keresztül tud tájékozódni a világban. Ortega s Németh álláspontját egymással rokon kétértelműség jellemezte: mindkettejükben élt kisebbségi érzés a fogalmi gondolkodással szemben, de úgy vélték: a metaforikus kifejezőmódnak is van létjogosultsága.

A metaforikusság is okozza, hogy Németh László értekező műfaját inkább neveznök esszének, mint tanulmánynak. Jelentősége elsősorban a közvetítőé, aki kevesek számára hozzáférhető műveket népszerűsít a művelt átlagolvasó számára. Ahogyan Ortega, úgy ő is azáltal vált nemzetnevelővé, hogy további olvasásra ösztönzött. Széchenyiről írott könyve például bevezet a *Hitel* alkotójának világába, s így nélkülözhetetlen kalauz mindaddig, míg föl nem ismerjük, hogy magának Széchenyinek a művei még sokoldalúbb egyéniséget tükröznek vissza, mint a szerzőjükről írott könyv.

Azt bajos lenne kétségbe vonni, hogy Németh László a fasiszta eszme cáfolatáért is becsülte Ortégát – a spanyol esszéista végül is a kisebbségnek mindig teret hagyó, saját ellenségével együtt élő, John Stuart Mill elgondolásai szerint szabadelvű polgári demokrácia nevében érvelt –, s talán még azért sem hibáztathatjuk, hogy másodkézből vett át gondolatokat. Azért viszont már némi joggal érheti vád, hogy olyan értekezőt választott példaképül, akiből teljesen hiányzott az önfegyelem, s aki a másoktól átvett tételeket sem rendszerezni, sem továbbfejleszteni nem tudta. *A tömegek lázadása* (1929) egy vonatkozásban meglehetősen emlékeztet a *Kisebbségben* című röpiratra: az alapötlet – a szólamokban gondolkodó, gyökértelen, elgépiesedett, erkölcsi értékrend s általában vélemény nélküli, az állammal azonosuló s a katonai hatalomnak kiszolgáltatott átlagember jellemzése – itt is röviden összegezhető, s a szöveg tekintélyes részét itt sem annyira árnyalt kifejtés, mint inkább hangzatos ismétlések sorozata tölti ki.

Annyi mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy az induló Németh igényeihez méltatlan példaképet választott az esszéírásban, s ez fékezte értekező munkásságának további kibontakozását. Ortega ugyanis nemcsak eredetietlen gondolkodó volt – a minőség követelményét például Nietzsche fél évszázaddal korábban s összehasonlíthatatlanul mélyebben fejtette ki –, de tetszetős tételeit olykor már egyenesen történethamisítással próbálta elfogadtatni. Bizonyítás helyett sokszor pusztá kinyilatkoztatáshoz folyamodott – így a tömegember uralmát azzal az általánossága miatt bizonyíthatatlan minősítéssel próbálta igazolni, hogy az 1920-as években „sokkal kevesebb volt a művelt ember, mint például 1740 körül” (ORTEGA [1943]: 148–149). Nagyon is elképzelhető, hogy Németh későbbi pályaszakaszának egyes történeti tévedései s a belőlük levont eszmei következtetés a spanyol szerző fölületes állításaira vezethetők vissza. Amidőn például a kelet-európai fejlődés sajátosulásán töprengő írónk azt tételezi föl, hogy a társadalmi

elmaradottság hosszabb távon előnnyé válhat, s e tételt először nyugat-európai példán igyekszik szemléltetni, arra hivatkozván, hogy „Anglia a francia forradalom mögött elmaradt, s bölcsője a modern kapitalizmusnak”, akkor föltehetően Ortégának azt a képtelen állítását veszi kiindulópontnak, mely szerint „el szokták felejtetni azt az alapvető tényt, hogy Anglia, még a 18. században is, a Nyugat legszegényebb országa” (NÉMETH 1940b 78; ORTEGA [1943]: 130).

Félreértés ne essék: nem a szaktudomány ismeretét kérjük számon az esszéistán, de azt tartjuk veszedelmesnek, hogy az értekező igazság érvényt tulajdonít bizonyítatlan kijelentésének. Ortega példája is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a *Kisebbségben* írója félremagyarázta Kölcseyt és Aranyt, és a vita hevében elfogadta Szekfű alapföltevését a magyarság 19. századi hanyatlásáról. A fiatal Németh László túlértékelte *A tömegek lázadását*, s e mű elhitette vele, hogy önálló történelembölcseleti fölfogás kialakítása nélkül is belefoghat nagyszabású értekező vállalkozásba. Tervezett művelődéstörténetét valószínűleg akkor hagyta félbe, midőn utóbb fölismerte, hogy tévedett, hiszen az eklektika magának Ortégának életművében is töredékességhez vezetett.

A történetfilozófiai alapozás hiányán kívül más ok is közrejátszhatott abban, hogy Németh László nem írta meg azt a könyvét, amelyet értekezőként fő művének szánt. A megcáfoltatás félelmével azt mondanók: ilyen messzi célt a 20. században már csakis többek együttműködésével lehetett volna elérni. Egységes értékrendet inkább csak közösség építhet föl. 1930 körül aligha létezett ilyen értelmiségi közösség Magyarországon. Erre a hiányra jó bizonyíték Hatvany támadása az ellen a bíráló ellen, melyet Németh László a *Valami a végtelen sugarakból* című verseskötetről írt a *Nyugat* 1930-as évfolyamában. Fél évszázad távlatából nem azzal kívánok foglalkozni, kifejeződik-e antiszemitizmus a gondolatmenetben – osztom Lackó Miklós véleményét, hogy nem (LACKÓ 1981: 221), de ezt mindenki eldöntheti a maga számára, ha figyelmesen végigolvassa a szöveget –, inkább csak azt jegyezném meg: a formulaszerűség és a szűk korlátok fölhánytorgatásával a bíráló ahhoz hasonló értékrend alapján ítéli meg Gellért Oszkár verseit, amelyhez három évvel korábban Erdélyi költészetét mérte.

Ember és szerep című, 1934-ben kiadott művében Németh László így jellemezte magányos helyzetét: „A Harmadik Magyarország íróit nem találtam sehol” (NÉMETH 1977: 348). Mire is utalhat ez a mondat? Lackó Miklós számos kérdést példamutató higgadtsággal megválaszoló tanulmányában Erdélyi, Tamási, Illyés, Pap Károly s Gelléri nemzedékével azonosítja e harmadik Magyarországot, mondván, hogy Németh László rosszul ítélte meg a helyzetet, hiszen éppen kibontakozóban volt, aminek a hiányát érezte (LACKÓ 1981: 189–190).

Ezt a magyarázatot nem érezzük teljesen kielégítőnek. Megkockáztatnók a föltevést, hogy az *Ember és szerep* írója inkább gondolhatott a szellemi beállítottságnak olyan formájára, mely éppúgy különbözött volna Babits újkonzervativizmusától, mint a népi írók mozgalmától. „Ez a harmadik oldal nem ismerhet »népi« és »polgári« irodalmat” – írta Sőtér István a *Magyar Csillag* 1942-es évfoly-

lyamában s akkor már némi félelemmel, hogy a kitűzött célt nem sikerült elérni (SÖTÉR 1980: 247).

Mi készíthette a fiatal Németh Lászlót arra, hogy a vele egykorúak legegységesebb csoportosulásával, a népi írókkal szemben is megőrizze függetlenségét? Mindenekelőtt az a gyanú, hogy az új mozgalom olyan közösségi formák értékrendjének a képviselőjében lép föl, amelyek Európában már halálra vannak ítélve. Kivételes előrelátó képességét bizonyítja, hogy már akkor látta a régi falu életének, nagy múltú s zárt szokásrendszerének történetileg szükségszerű fölbomlását, amidőn az még sok helyütt virágzott, vagy legalábbis fönállt. „Hol van ez a régi falu? Bomlik menthetetlenül” – mondta a Bartha Miklós Társaságban 1929. február 27-én. „Sajnálod a népdalt, s bánatosan mondasz le a tenge-rihántás hatásos díszletéről? Ó, nagyobb dolgok vesztek el itt! A meder futott ki a folyó alól: Isten tudja, mi lesz belőle: posvány vagy vízsesés? [...] A nép nem akar többé nép maradni. Szégyelli a hagyományait [...]. Hüledezzünk az elkerülhetetlen? A magyar föld népe két kultúra közt lebeg. A levetettbe nem nyomhatjuk vissza, az alakulón a szemünk. [...] Merre tart a nép? A szeszű nemzetköziség vagy egy magasabb magyar kultúra felé, amely megint part lesz, és megint meder, csak tágabb s tágíthatóbb?” (NÉMETH 1929a: 357–358).

Ebből az eszmefuttatásból kiviláglik, hogy első alkotó korszakában Németh László a polgári s paraszti kultúra kettősségét meghaladó egységes értékrend létrehozásán fáradozott. A magyar kultúrában támadt szakadásokat ezért próbálta keresztezni. Csakis így válik megmagyarázhatóvá, hogy 1930-ban, a *Nyugattal* való összhangja idején szükségesnek érezte éppen Móricznak, tehát a legjelentősebb magyar folyóirat első nemzedékéhez tartozó vezéregyenységek közül a hozzá legközelebb állónak szemére vetni a sikerhajhászást és az elsietségét. Az elmarasztalás súlyosságát csak fokozza, hogy ez a *Forró mező*ről szóló cikk a *Napkeletben* jelent meg: „Ha valaki következetesen túl magasan tűzi ki céljait: a tehetségben van hiba; ha következetesen túl alacsonyan: az írói morálban. Ötven kötet mellett négy-öt jelenthet-e következetességet? Legalábbis állandósuló rossz szokást. Vigyázzunk! Sohasem az élet szállíttatja le önmagunk ellen támasztott igényeinket, mindig mi magunk! Fiatalemberek legalább így hiszik” (NÉMETH 1970: 105).

Az utolsó mondat összefüggésbe hozható Németh Lászlónak azzal az elképzelésével, hogy az új nemzedék önállósulása majd hozzájárulhat azoknak az új közösségeknek az életre hívásához, melyek a fölbomlott régiek helyébe léphetnek. Hihető, hogy ez a jóslat magában rejtette az irodalom közösségformáló, erkölcsi és eszmei szerepének túlbecsülését, melyre ismét a reformkor példája adhatott hivatkozási alapot. Fogarasi tanár korában Babits is a retorika és stilsztika oktatásában kereste a kultúrát megteremtő tevékenységet. Németh László ugyan tágabban értelmezte az irodalmat, de még ő is vádolható idealizmussal. Abban is tévedett, hogy úgy vélte, teljes szellemi űr is szükségessé teszi a mozgalmoszerű föllépést, mivel a *Nyugat* első nemzedéke már nem hozhat lényegesen újat: „A háború előtti írók teljesítményei alól lassan-lassan kifut a kor” (NÉMETH 1970: 338). Igaz, 1931-ben, amidőn leírta

e szavakat, még nem álltak előtte a *Számadás* nagy versei, ám véleményén később sem változtatott, s ebből azt sejtethjük, hogy nem vette észre a Babits és Kosztolányi munkásságában bekövetkezett lényegi változásokat. *Gondolatok Veres Péter halálára* (1970) című visszatekintő esszéjében egykori ítéletét ismételte meg, csakis azt látván a *Nyugat*-mozgalom két nagy alakjának háború utáni műveiben, ami a korábbinak folytatása (NÉMETH 1980: 803). A Kosztolányi-értő olvasót ezért hagyja telitalálatai ellenére is némileg kielégítetlenül az, amit Németh László 1928-ban írt az *Aranysárkány* és az Édes Anna alkotójáról. Szüksösnek érezheti a „fajmentésnek” olyan értelmezését, mellyel Kosztolányi nem hozható kapcsolatba, különösen, ha elfogadjuk, hogy „Németh László számára a faj mindenekfölött erkölcsi fogalom” (BÉLÁDI 1974: 161), márpedig Béládi Miklósnak ezt a megállapítását el kell fogadnunk, hiszen megerősíthető magának az írónak 1933-ban tett, a *Debreceni káté* szövegében található kijelentésével (NÉMETH 1940a: 11).

Bármennyire igaz is azonban, hogy a pályakezdő Németh László indokolatlanul fölnagyította az irodalomnak a szűkebben vett művészi hatáskörön túli kisugárzását, s lebecsülte Babits vagy Kosztolányi képességét a belső megújulásra, ez a két tévedése önmagában mégsem elégséges ahhoz, hogy elegendő magyarázatot adjon arra, miért is vélte a harmincas évek vége felé már legalábbis részben érvényesíthetetlennek ifjúkori értékrendjét. Ennek a szemléletváltozásnak a kulcsát a Pap Károlyról 1931-ben a *Nyugat* számára írt cikkében kereshetjük. Ebben az írásában attól teszi függővé a magyar kultúra egészséges továbbfejlődését, hogy a saját írónemzedékének sikerül-e egységes irányná szerveződnie, vagyis közös nevezőre jutnia abban: milyen is legyen a jövő magyar kultúrája.

Maga Németh László a harmincas évek elejéig minden tőle telhetőt megtett, hogy az önálló értékrendű nemzedék tagjává lehessen. Említett, 1928-ban írt cikkében kegyetlenül számolt le zsenge korának bálványával, Szabó Dezsővel. A *Segítséget* ilyen szavakkal minősítette: „Egy indulatos ember bosszúalkalma, paranoiás beállítottságok, dührohammá egyszerűsödött jellemzések, érdektelenné torzított figurák s kamaszerotika pecsételik összevissza” (NÉMETH 1970: 149). A tanulmányíró Szabó Dezsőről azt állította: egyáltalán nem képes ellátni föladatát, mivel „nem tud a dolgok jellegéhez férni”, a tárgy számára pusztán ürügy arra, hogy a bombaszt és a demagógia jegyében fogant, hamis önarcképeket rajzoljon (NÉMETH 1970: 152, 155).

A föllázadt tanítványnak e keserű kifakadásánál is erőteljesebben jelzi Németh László önállósulási törekvését az, ahogyan az Ady-vitához szól hozzá. El akarta kerülni, hogy az idősebb nemzedék szemben álló képviselői közül akár melyikhez is csatlakozzék. Innen a *Napkelet* 1929. szeptember 15-i számába írt sorainak távolságtartó hangneme: „Miért idomítsam Ady-támadásokhoz az én Ady-képemet?” Hangsúlyozza tiszteletét Kosztolányi iránt, s ha utóbb elmarasztalja, elsősorban nem azért, mert megtámadta Adyt, de inkább amiatt, hogy bírálat helyett röpiratot írt, s nem „e líra igazi fogyatkozásait” mutatta ki, holott ezek kiderítésére lett volna szükség (NÉMETH 1929b: 388).

Ha a magyar kultúra valamely termékéről két homlokegyenest ellenkező álláspont alakult ki, akkor igen körültekintő elemzéssel lehetőleg olyan harmadik látószöveget kell elfoglalni, melyből ez a fájdalmas törés áthidalható. Nagyon leegyszerűsítve, így jelezhetnők azt a kivételesen önálló értékelő magatartást, mellyel a fiatal Németh László a magyar kulturális tudat hasadásait iparkodott megszüntetni.

A harmincas évek pályafordulata: folytonosság és megszakítottság Németh László értekező munkásságában

A harmincas évek előrehaladtával azután változtatott alapállásán. Olyan példára is hivatkozhatnám, melynek bővebb vizsgálatára itt nincs lehetőség, de Arany életművének változó megítéléséről írt tanulmányomban ezt megtettem (SZEGEDY-MASZÁK 1981: 561–580). Századunk negyedik évtizedében egy sor értekezőnk véleményt nyilvánított arról az eszményről, melyet Horváth János nemzeti klasszicizmusként határozott meg. 1932 és 39 között Németh László úgy alakította át Aranyról formált képét, hogy már nem különvélemény megfogalmazására tett kísérletet, de a *Kisebbségben* lapjain teljesen átvette 19. századi költőinknek Móricz, Gulyás Pál és Illyés által végrehajtott leértékelését.

Föladta-e Németh László 1932 után értékrendjének teljes függetlenségét? Szívesen hagyom meggyőzni magam arról, hogy nincs igazam, de jelenleg hajlamos vagyok azt gondolni: bizonyos mértékig igen. Nagy nyomatéknak kell esnie a megszorításra. Sokszor majdnem egyidejű szövegek is szembeállíthatók egymással annak alapján, hogy egyikükben a pártatlan bíráló éles logikája érvényesül; míg másikukban egy írócsoporttal szembeni elkötelezettség érezhető. A *Bartók és a tizenkilencedik századi zene* (1954) szerzője kultúránk legszigorúbb bírát követi: a *Magyar irodalom s a Magyar művészet* érveire, Babitsra és Füleppe hivatkozik, s az a végkövetkeztetése, hogy „ez a tízmilliós nép még számarányban sincs képviselve a művelődéstörténet nagyjai közt” (NÉMETH 1975: 64), hiszen voltaképp egyedül Bartók művészetében tudta meghaladni európaiság s magyarság hamis dilemmáját. Ehhez a kérlelhetetlenséghez képest mennyivel alacsonyabbra teszi a mércét az értekező a *Magyar műhely* (1956) végkifejletének megfogalmazásakor, „irodalmunk bartóki vonaláról” írván. Mintegy érvényteleníti a saját maga által fölállított eszményt, amidőn előbb irodalmunk egész múltját gondolatsegénynek nevezi, majd néhány költőt emel ki fiatalabb pályatársai közül, s azt sugallja: tevékenységük iránya összefüggésbe hozható a század egyik legnagyobb európai zeneszerzőjének munkásságával (NÉMETH 1975: 194, 196, 204).

Sokkal inkább önmagával szemben tanúsított következetlenségről kell beszélnünk, mint korábban vallott elvek egyértelmű megtagadásáról, hiszen 1942-ben azért szentelt önálló könyvet Széchenyinek, mert az ő műveiben találta meg európaiság és magyarság hamis válaszfaljának legalaposabb elemzését, két évvel

korábban pedig azért nevezte irodalmunk egyik legnagyobb alakjának *A rajongók szerzőjét* a Móricz által „korszerűsített” szöveghez írt előszavában, mivel úgy látta: Kemény „történelmi gyökerű s érzékű magyar polgárságot akart”, s maga „az első nyugati szabású magyar polgár volt” (NÉMETH 1969: 612, 603).

Mivel magyarázható, hogy a harmincas évek közepétől Németh László kétféle értékrendet használt esszéiben? Ha e nehéz kérdésre keresünk választ, mindenekelőtt arra kell emlékeztetnünk, hogy rendkívüli mértékben félt az elszigetelődéstől, erre pedig attól a pillanattól fogva nagy esélye volt, amikor kiderült, hogy nem tudják megérteni egymást Babitscsal. Átmeneti közeledésükhöz nyilvánvalóan az is hozzájárult, hogy a húszas évek végén igen sokféle oldalról érte bírálólat a *Haláljai* s *Az írástudók árulása* szerzőjét – nemcsak Szabó Dezső, de Ignó, Osvát vagy Kassák részéről is. A Baumgarten-alapítvány frissen kinevezett irodalmi döntnöke rövid ideig úgy érezhette, hogy még a *Nyugat* köre is értetlen az ő eszményeivel szemben – ezért fogadta szívesen a *Napkelet* szerkesztőjének közeledését, s 1928. október 28-án ezért tervezett új folyóiratot Németh Lászlóval és Sárközi Györggyel³ Osvát halála – melyről a rákövetkező napon

³ A folyóirat tervéről: NÉMETH 1977: 384. A *Napkelet* szerkesztőjéhez intézett s tulajdonomba került ajánlott levelet a bélyegző szerint 1929. október 24-én adták föl. Szövege a következő:

„Méltóságos asszonyom,

hogyan köszönjem meg gyönyörű »baráti üzenetét«, mely úgy röpült ide asztalomra mint egy váratlan galamb, fehérén, melegen, valami piszkos és hideg özőnben fuldolóhoz? Levele úgy hatott rám mint egy költemény: erősítő és fölemelő minden szava. Napokig késtem a válasszal: nyugodt percet vártam, hogy méltó szavakban válaszolhassak: de hol a nyugalom? Végreis nem akarok késni tovább: hadd írjak legalább néhány szégyenkező és hevenyészett sort.

Milyen öröm tudni, hogy a szennyes és hideg áradat – a durvaság és rosszhiszeműség áradata – még nem öntött el mindent, hogy vannak még, akik őrzik a magyar írás régi nemes eszményeit! Én nem mondhatom, hogy nem bántana az a sok kis aljas bántás ami mostanában ért: mert nagyon igaz a hasonlat, és ki nézhetné közömbös szemmel, ha a csúf és kártékony csigák belepik kedves kertjét, melyet hosszan és becsülettel munkált, s megmásszák legszebb virágait? De van mindebben valami jó is: az ellenség fölvonja sisakrostélyát, s a jóbarát kinyújtja meleg kezét... Ostoba pártok és lélektelen harcok közt, s azoktól függetlenül, meg kell érezni, kik vagyunk, becsületes akarású igaz magyar írók, a magyar szellem édes gyermekei, íghát valójában testvérek mindannyian, s természetes szövetségesek az irodalom kalózzai ellen. Ez a tudat öröm és megnyugvás. Kérem, méltóságos asszonyom, fogadja régi tisztelőjének meghatott köszönetét addig is, míg ezt ő majd személyesen is elmondhatja... Levelemet Budapestre küldöm, mert nem tudom, meddig tart a nádudvari nyár – (mennyire örültem a hírnek, hogy ez a nyár visszaadta Tormay Cécilet az írásművészetnek!) Boldog munkát, jó nyugalmat kíván, s még egyszer háláját küldi a meleg szavakért

igaz köszöntéssel és tisztelő kézcsoókkal
Babits Mihály”

értésült – azonban lehetővé tette Babits számára a *Nyugat* átalakítását, s így értelmét veszítette a közeledés az „első”, vagyis a kormánypárti Magyarországhoz.

Németh László eleinte csatlakozott a Babits és Móricz által szerkesztett *Nyugat* szerzőgárdájához. Főként értekező célját akarta elérni, melyet talán ekkor fogalmazott meg leghatározottabban: „Egységes irodalmi közvéleményt akarok teremteni, közös ideálokat fölállítani [...]. Lapok fölötti pozíciót kell teremtenem; alig sikerült ez még magyar kritikusnak, de én inkább lemondok a kritikáról, mint erről a kritikust megillető pozícióról.”⁴ Másfél év alatt azonban kiderült, hogy még a *Nyugat* sem tette lehetővé a pártatlan bírálatot. Hatvány támadására Németh László visszaadta Baumgarten-díját, majd magával Babitscsal is szembekerült: először azért, mert túlzottan megdicsérte Halász Gábort, utóbb azért, mert nem volt hajlandó Török Sophie-ról írni.

A személyes mozzanatok önmagukban mégsem változtatták volna meg szükségképpen Németh László értékrendjét, ha nem rejtettek volna magukban elvi tanulságot: a harmincas évek közepén már föl kellett ismernie, hogy nem alakult ki egységes nemzedék, mely az általa elképzelt „harmadik” Magyarorszáért küzdött volna. A teljes magányt hosszabb ideig nem tudta elviselni – ez föltehetően képtelenség is olyan író esetében, ki a közvetlen nevelő hatás megszállottja –, így az óhajtott s közel egy évtizedig úgyszólván egyedül képviselt irány helyett már

⁴ Idézet egy tulajdonomba került levélből. Címzése és keltezése hiányzik, de nyilvánvalóan a *Napkelet* szerkesztőjének sürgönyére adott válasz, tehát az *Utolsó kísérlet* befejezése után, vagyis 1929 decembere táján íródott:

„Méltóságos Asszonyom!

Sürgönye nagy örömömre és elégtételekre szolgált: úgy látszik, az év folyamán elhangzott rosszallások nem vehették el Méltóságod kedvét e regénytől, melynek a közlésére egy év előtt (most már elmondhatjuk) oly vakmerően vállalkozott.

Magam sem látom tisztán, mi lesz a regény sorsa, de remélhetem, hogy néhány éven belül jobbal állíthatok be a folyóirathoz. Szépprózai termésem az enyém s engem a hála arra kötelez, hogy legjobb darabjait ezután is a *Napkelet*nek mutassam be, mielőtt máshol elhelyezném. A jövő évben több novellát akarok írni, verseim publikálását is megkezdem talán, amennyiben a *Napkelet* igényt tart rájuk, a választás joga az övé lesz.

Kritikai tollam persze nem az enyém, hanem az országé s itt a magyar kultúra mai helyzetéhez kell alkalmazkodnom. Egységes irodalmi közvéleményt akarok teremteni, közös ideálokat fölállítani s minél szélesebb olvasó réteget kényszeríteni a »nagy irodalom« tiszteletére. Minden dobogót el kell fogadnom és minden fület meg kell becsülnöm. Lapok fölötti pozíciót kell teremtenem; alig sikerült ez még magyar kritikusnak, de én inkább lemondok a kritikáról, mint erről a kritikust megillető pozícióról. Remélem, hogy Méltóságod ezen a ponton sem vonja kétségbe céljaim tisztaságát. Sor kerülhet még rá, hogy a teljes elhallgatás vagy elhallgattatás fog mellettem vallani. Jóságát és kitüntető figyelmét még egyszer megköszönve kezeit csókolja igaz tisztelője

Németh László”

létezőhöz kapcsolódott – ahhoz a közösséghez, melyet akkoriban igényeihez viszonylag közelebbinek ítélt. Ez a közeledés azonban semmiképpen nem szolgálhat alapul annak föltételezéséhez, hogy Németh saját korábbi értékrendjének megvalósulását látta volna a népi mozgalomban. Nemcsak többszöri kivonulása cáfolja ezt az azonosítást, de az is, hogy *A minőség forradalma* – jórészt Ortega hatására – a szellemi kiválasztottságban jelölte meg a társadalmi fejlődés fő mozgatóját. Ez az eszmény merőben különbözött Illyés vagy Veres Péter elképzelésétől, hiszen ők a nemzet többségének fölemelését azonnal megoldandó föladatnak tekintették.

A magyar élet antinómiái azt tanúsítja, hogy Németh László elsősorban a gyors és kitűnő indulás utáni megtorpanást okolta azért, hogy a maga korosztálya nem tudott olyan erős nemzedéket kiállítani, mint a *Nyugat*. A visszaesést a műveltség foghíjaival magyarázta, a hiányokat pedig arra vezette vissza, hogy az I. világháború után föllépett alkotók fiatalsága idején hiányzott a műveltség kialakulásához elengedhetetlen, „aránylag egyenletesen tartott kulturális thermosztát” (NÉMETH 1940a: 75). Ha tekintetbe vesszük Erdélyi hirtelen föltűnését, majd hanyatlását és műkedvelő nyelvészkedését, óhatatlanul el kell ismerünk: Németh gondolatmenetében lehetett némi igazság.

Talán nem egészen alaptalan föltételezni, hogy a *Tanú* szerkesztő-írója akkor adott föl valamit elfogulatlanságából, amidőn egy elképzelt nemzedék igényeinek megfogalmazása helyett már tőle lényegében függetlenül létrejött mozgalomhoz csatlakozott. Munkásságában ekkor hasonló törés következett be, mint amilyet éppen ő vett észre korábban a Baumgarten-alapítvány felügyelői hatalmát elfogadó Babitsnál.

Magát a nemzedéki eszményt egyáltalán nem neveznök károsnak Németh László fejlődése szempontjából, hiszen az szükségszerűen következett a kultúra folytonosságának gondolatából, amely az ő értékrendjében éppúgy állandó alkotóelem, mint a Babitséban. *Erzsébetkori drámák* (1961) című eszmefuttatásában Németh nem minden alap nélkül állította, hogy Marlowe Nagy Tamerlánja „mint dráma nem jobb a Bánk bán-nál”, a különbség a két irodalom között a hagyomány fölépülésében, illetve hiányában keresendő (NÉMETH 1980: 651). Ez az álláspont némileg rokon azzal a végkövetkeztetéssel, amelyre Babits jutott *Magyar irodalom* című tanulmányában. Ha valamiért különösen, akkor főként azért sajnálható, hogy Németh László művei nem hiánytalanul kerülnek a mai fiatalság elé, mert olvasóink egy része így nem tud hiteles képet alkotni magának arról, mennyiben van megszakítottság, illetve folytonosság írói tevékenységében. A *Kisebbségben* című röpiratot joggal lehet elmarasztalni többek között a magyar kultúra fejlődésének eltorzításáért – Kölcsey és Arany leértékelése, illetve Zilahy Károly s Tolnai Lajos túlbecsülése miatt –, Babitscsal és Szekfűvel folytatott vitájában mégis lehetetlen nem észrevenni a maradi bezárkózás bírálatát. Sőt még az a kérdés is föltehető, vajon sokkal több joggal érte-e az antiszemitizmus vádja *A minőség forradalma* szerzőjét, mint korábban a Gellért-bírálat író-

ját. A IV. kötetnek már említett fejezete, *A magyar élet antinómiái* meglehetősen árnyalt értelmezést ad a magyar kapitalizmus és zsidóság viszonyáról. Németh László a zsidósággal szemben megnyilvánuló értetlenségért kárhoztatja a *Három nemzedék* okfejtését, amikor így ír: „tárgyilagosságát szívesen elengedném egy nyitottabb szívért, amely a másik féllel is vele tud érezni mint küzdővel s élni akaróval” (NÉMETH 1940a: 61.) Egyáltalán nem rója meg a zsidó polgárt, amiért kívülről nézi az országot: „Érzi, mert érezheti fölényét ezzel a társadalommal szemben.” (NÉMETH 1940a: 63) Elhatárolja magát azoktól, akik egyenlőségi jelet tesznek a magyarországi tőkés és zsidó közé: „Zsidóság és kapitalizmus, írta Szekfű Gyula a fejezet élére. Én (s ebben egyetértek Pap Károllyal) a zsidókérdés rendezése érdekében ezt a két szót szétválasztanám.” (NÉMETH 1940a: 64–65) Indoklása egyértelmű: Magyarországon a társadalom mintegy rákényszerítette a zsidókra a kereskedelmet s a tőkés vállalkozást; s éppen ezért nem teheti felelőssé őket az ország életében betöltött helyükért. „A zsidó népnek tulajdonkép igaza van, amikor nem követi Pap Károly tanácsát, s nem segít neki a kapitalizmus lerombolásában; legalábbis nem addig, a míg ez a kapitalizmus az ő egyetlen fellegetője. A zsidóság csakis akkor állhat a mi szocializmusunk mellé, ha mi a fellegető fejében visszaadjuk neki szabad mozgását a nemzeti élet minden területén.” (NÉMETH 1940a: 67)

A *Kisebbségben* értékelése itt nem lehet föladatunk – ez csakis külön tanulmányban végezhető el. Bizonyos, hogy egyike azoknak az írásoknak, hol a legföltűnőbben mutatkozik meg az értekező Németh László fogyatéka: a bölcséleti iskolázatlanság. Leginkább itt érezhetjük, hogy Babits nem egészen alaptalanul vádolta meg felületességgel a *Tanú* egyetemes igényű vállalkozóját (BABITS 1978: 30). A tájékozódás rendkívüli szélessége ténylegesen ritkán férhet meg a gondolati mélységgel. Ez a közkeletű igazság készíthette egyik fiatalabb pályatársamat, hogy beszélgetésünk során így fakadjon ki Németh László ellen: „Hát most mondd meg, van olyan pont az ő életművében, amelyet ha megkopogatsz, más van ott, mint kongó üresség?” A *Kisebbségben* érvelőjének valóban ki-kihagy az önfegyelme, s ilyenkor pusztán indulatokat rögzít, sőt tárgyi tévedésen is rajta lehet kapni. Ez utóbbi esetben olykor mégis fölmenti a történeti helyzet – a német kultúra öntörvényűségének tagadása vagy a török hódítás romboló hatásának lebecsülése nyilván a nácizmus fenyegető közelségével magyarázható. A kelet-európai sorsközösség hangoztatása mérlegelést érdemel, s még az asszimilációról írottakat sem föltétlenül szükséges szőröstül-bőröstül elvetnünk, hiszen a *numerus clausus*ból Németh László gúnyt űz, s végkövetkeztetése is így szól: „A magyar fajiság sosem volt és ne legyen taszító ököl, hanem becsületesen kinyújtott kéz.” (NÉMETH 1939b: 95) Sőt a *Kisebbségben* szerzőjének még azt a hátsó gondolatát is bajos lenne egyszerűen érvénytelennek mondani, mely szerint a kultúra nemcsak egyének szellemi teljesítményétől, de attól is függ, mennyire vannak azok „egy közösségbe igazán begyökerezve” (NÉMETH 1939b: 22), s még azon is érdemes eltöprengenünk, vajon nincs-e

legalábbis részigazság annak bizonygatásában, hogy a történelem értéknövekedés mellett veszteséggel is járhat, s a 16–17. századi magyar kultúrából talán kevesebb őrződött meg, mint amennyi a nemzeti hagyomány egészséges folytonosságához szükséges lett volna.

A magyar múltat szenvedélyesen átrendező Németh László értékelésekor különbséget kell tennünk ítéleteinek torzulásai és a szándék között, mellyel életre akarta keltetni a nemzeti hagyományt. Kemény Zsigmondot alkati különbözőségük ellenére is azért érezhette közel magához, mert ő is népe eleven történeti tudatát akarta fejleszteni. Törekvését ma is rendkívül időszerűnek mondhatjuk, hiszen fiatalságunk részben önhibáján kívül a kelleténél talán rövidebb, sőt olykor fölszínesebb emlékezetet mondhat magáénak. Éppen ezért napjainkban is megszívlelendő a figyelmeztetés, hogy a múltnak csakis akkor van érvényessége, ha részét alkotja a jelennek: „egy nép igazi, használható történelme nem az, amit a múltjáról meghall, hanem maga a múlt, amely házban, képben, versben, szólásban, ünnepekben és mindennapokban itt maradt. Amiről csak tudunk, de nincs itt, az nincs is igazán.” (NÉMETH 1935: 67)

Régebbi irodalmunkkal főként két okból foglalkozott: részint azért, mert meg volt győződve arról, hogy a kultúra nagy értékeinek ideje a mindenkori jelen, részben azért, mert úgy vélte: a korábbi évszázadokból még hiányzott az a kettészakadtság, mellyel a két háború közötti írónak meg kellett küzdenie. 1941-ben azt írta, hogy 1700 előtt a magyarság még „egy arccal néz nyugatra, keletre: magába és az európai divatokba” (NÉMETH 1969: 169), négy évvel korábban a falukutatók és urbánusok szembenállása ellen intézett kifakadással zárta Berzsenyi-könyvét (NÉMETH 1969: 339). A *minőség forradalma* anyagának összeállításakor is ügyelt arra, hogy az olvasó olyan értekezőt ismerjen meg e gyűjteményből, aki egyszerre két irányban hadakozik. Évekkel ezelőtt Németh László egyik méltatója e sorok szerzőjét angolhoz hasonlította, ki fehér nadrágban jár-kei a bennszülöttek között. Akkor talán igaza is volt, de ma már egyoldalúnak vélném ítéletét, hiszen a *Sznobok és parasztok* (1934) című röpirat, melyre föltehetően célzott, azok ellen is irányul, kiknek gondolatai „mint villámsújtott madarak esnek le Hegyeshalomnál” (NÉMETH 1940a: 38). A sznobok és parasztok megjelölését Németh László következetesen két egyaránt károsnak ítélt magatartásra vonatkoztatta, melyeket úgy értelmezett, mint „a kíváncsnak szétesésterméke”-it (NÉMETH 1935: 113).

Megengedhetetlen torzítás lenne tehát azt állítani, hogy a *Tanú* megindítója egyszerűen félretette korábbi értékrendjét. Talán úgy fogalmazhatnánk: olykor erősen korlátozta érvényességi körét, de máskor változatlanul képviselte fiatalkori elveit. Nemcsak az szól a részleges folytonosság mellett, hogy lankadatlanul egyaránt ostromozta a helyi jellegzetességek lefitymálóit és túlbecsülőit, de az is, hogy néhány hónappal a *Kisebbségben* megírása után azért is érvelt „kelet-európai kultúrkör” léte mellett, mivel továbbra is a folytonosságban látta a műveltség alapföltételét (NÉMETH 1939a: 2–3).

Kelet-európai elkötelezettségéről szólva, mégsem lehet teljesen kizárni annak a gyanúját, hogy itt döntő változással is számolnunk kell fölfogásában. Ilyen irányú érdeklődésének fölélnkülése egybeeshet 1932-ben kezdődő szemléleti válságával. Nem találván a harmadik Magyarországot, a kelet-európai fejlődés torzulásaiban keresett magyarázatot e számára olyannyira fájdalmas hiányra. Ez a következtetés ösztönözte arra, hogy távolodjék Babits Európa-értelmezésétől, és hozzálasson a környező népek nyelvének megtanulásához. Nem vitás, hogy azért hangsúlyozta Kelet- avagy Közép-Európa önállóságát – a két elnevezést egyébként fölváltva használta, ami nem éppen könnyíti meg a fogalom tisztázását –, mert így tudott elrugaszkodni attól a két háború közötti magyar értelmiségben uralkodó ábrándtól, melynek hívei Trianon helyesbítését a nagyhatalmaktól várták.

A kelet-európai kultúra fogyatékoságának meghatározásakor Németh László ugyanahhoz a romantikus elképzeléshez nyúlt vissza, melyet már Kölcsey is átvett. Mindketten kétféle fejlődésről írtak: az egyik belülről szervesen bontakozik ki, a másik külső hatásra, eredetietlen utánzasként indul meg. Csak a vonatkoztatásban különbözik egymástól a két szerző: a *Nemzeti hagyományokban* az első típust a görög, a másodikat a római testesíti meg, a *Sznobok és parasztok* elején általában a nyugat-európaiak szerepelnek önálló művelődést teremtő népekként, míg a kelet-európaiakról olvashatjuk azt, hogy ők „idegen életben kialakult szokásjogot öltöttek magukra” (NÉMETH 1940a: 36). Abban viszont mindkét tanulmányírónk egyetért, hogy a magyarság vitathatatlanul az idegen kultúrát átvevő népek közé tartozik. Sőt azt a gondolatot is mindketten megfogalmazzák, hogy az utánzás a kultúra szétszakadásához vezetett, bár ennek a kettősségnek a kifejtése Németh Lászlónál lényegesen módszeresebb; már újságcikkének címével is e hamis dilemmára céloz. Azért szükséges hangsúlyozni, hogy a világproletárokat s a vidékieket egyformán elítélte, mivel értelmezői, sőt hívei közül többen csakis azt hajtogatták: Németh László azokat marasztalta el, akik lebecsülik a magyar viszonyokat, és nem akarnak tudomást venni olyan kérdésekről, amelyek helyi sajátosságainkból származnak. Hadd emlékeztessünk arra, hogy a cikk témája „két kibúvó ugyanazon kötelesség alól”, s az utolsó előtti bekezdés így végződik: „Minél kisebb egy nép, annál több szemének, fülének kell lennie; minél vékonyabb szálból sodorták életét a párkák, annál, tökéletesebb képeinek kell lennie a világról. A tájékozódás a nagy népeknél fényűzés, a kicsinyeknél életösztön. A paraszt-mitológia épp ezt az ösztönt zsibbasztja el.” (NÉMETH 1940a: 40)

A történelem természetesen minden elképzelést próbára tesz. Németh László, utó jóslatai nem egészen váltak be. Ha tárgyilagosak s őszinték vagyunk, meg kell vallani: a jelen pillanatban a magunk részéről nem látjuk teljes mértékben igazoltnak azt a tételt, mely szerint a kisebbségi magyarok a kelet-európai államszövetség gondolatának hídfőivé váltak – ahogyan azt Németh Székfűvel folytatott vitája során állította (NÉMETH 1940a: 72).

Németh László értekező pályafutásáról elmélkedvén, bárkiben megfogalmazódhat a kérdés: tudott-e ő maga arról, hogy munkásságában nemcsak folytonosság észlelhető? Az *Ember és szerep* szövegében akad egy részlet, mely mintha arra engedne következtetni: érzett írói alkátában olyan kettősséget, mely legalábbis érthetővé teszi a távolságot korai bírálatainak elfogulatlansága és a *Kisebbségben* rögeszmésen visszatérő indulatkitörései között: „Egyik tanulmányomban szörnyetegeknek neveztem el azokat a tehetségeket, akik úgy ülnek a maguk természetében, mint valami veremben, ki-kinyújtják a karjukat a világ felé, de nyújtózáaik után megint csak ott kotlanak külön világukba süppedten [...]. Alapjában én is ezekhez a szörnyetegekhez hasonlítok, de mégsem annyira, hogy vermemhez egészen hű tudnék maradni. [...] A szörnyeteg és a literátor küzdenek bennem, lerontva s valamelyest ki-kiegészítve egymást. Fejlődésem lökéseiben hol az egyik kerül fölül, hol a másik.” (NÉMETH 1977: 403)

Németh László értékrendjét a legjobb szándékkal is könnyű meghamisítani, ha megfeledezünk e kétarcúságról, azaz vagy elhallgatjuk azt a törést, mely 1932 körül elmagányosodása miatt következett be fejlődésében, vagy ugyanezt a pályamódosítást szemléletének egyértelmű átminősülésével azonosítjuk. Tetszetős állításhoz jutnánk például, ha azt mondanók: 1932 után Németh László egyértelműen elkötelezte magát Kelet-Európa sajátos fejlődéstörvényei mellett. Ez azonban koránt sincs így. *Nyugat és Bizánc* (1936) című írásában a magyar kultúrát mindeztől a nyugati hagyományhoz sorolta: „engem, mint a magyar halottakat, akiknek kisöccsük vagyok, mind: Nyugat parittyája húzott fel, idegeim feszességében, hajlamaim ívében érzem a történelem kezét, mely felhúzott, s inkább kívánom a halált, minthogy a Nyugat nyugtalan lelkéhez, melynek fájdalmait és örömeimet köszönhetem, hűtlen tudjak lenni.” (NÉMETH 1936: 23) Hasonlóképpen könnyű lenne megnyugodnunk abban, hogy Németh László következetesen a Habsburg-uralmat okolta azért a szakadásért, mely szerinte a magyar kultúrában keletkezett. Bár a *Kisebbségben* mellett más írásai is igazolni látszanának e föltevést, valójában ennek a kérdésnek a megválaszolásakor is előfordul, hogy Németh ellentmond önmagának. 1935-ből való ez a kijelentése: „a Habsburg-ház nemcsak a nemnémetek ellen volt, részben a nemnémetekért is: nemzetközisége, főleg a tizenkilencedik században, visszatartotta a nagy német előretörést.” (NÉMETH 1935: 129) Ebből a megfogalmazásból azt sejthetjük, hogy Németh Bibónál kissé árnyaltabb képet alkotott magának az Osztrák–Magyar Monarchiáról.

Folytonosságnak és megszakítottságnak kettősségéből származó efféle ellentmondások miatt kell óvakodnunk attól, hogy kissé elhamarkodva vagy nem teljes összefüggésrendszerükben idézzük föl Németh László megnyilatkozásait. Magunk is vétkeztünk ebben a tekintetben, amidőn zsenge fővel az ő jól-rosszul értelmezett véleményét is fölhasználva próbáltunk egyet s mászt állítani Aranyról, sőt még Bibó István sem fogalmazott elég pontosan, azt állítván, hogy Németh kelet-európai tárgyú esszéi „annak a három szomszéd népnek a jobb megismerésével foglalkoztak, melyekkel szemben a hivatalos Magyarország a

békeszerződések területi rendezései miatt a legteljesebb politikai és kulturális elzárkózás politikáját folytatta” (BIBÓ 1979: 35). A *Keleti Golf-áram* (1976) című kötet szerzői is apró csúsztatással éltek. A már idézett *Kelet Népe*-cikkből ugyanis a „Kelet nagy Golf-árama” metafora „az olasz–délszláv–magyar–lengyel kultúrányra” vonatkozik, „melyet csak a tizennyolcadik században nyom el Bécs kisugárzása” (NÉMETH 1939a: 2). Nem egyébről van szó itt, mint arról, hogy Németh László hibásnak tartotta azoknak elgondolását, akik szerint a fölvilágosodás felülről épült rá a magyar kultúrára, azaz Nyugatról került be az országba. A folytonosság eszményétől vezettetve, az irodalomtörténeszeket megelőzve tette félre a végső soron Toldy Ferenctől örökölt szembeállítást az 1772 előtti irodalmi hanyatlás és a Berzsenyivel kezdődő nemzeti újjászületés kora között. Kérdésfelvetésének jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy bizonyos mértékig még jelenleg is időszerű. Bethlen Miklós *Önéletírását* például még ma is hajlamosak vagyunk visszatekintve, későbbi műfajeszemély alapján mérlegelni, vagyis pusztán olyan részeiért becsülni, melyek úgy mond a regény előzményei (Zrínyi halála, Bánffy Dienes és Béli Pál tragédiája), megelégedve arról, hogy 1700 körül a műfajoknak egészen más rendszere volt érvényben, s e szöveg egészében a vallomás szabályszerűségei érvényesülnek. Sőt még talán arra is utalhatunk, hogy a kívülről és felülről elindított fölvilágosodás gondolata az utóbbi évek nagy történelemszállalkozásában, a 18. századi magyar művelődéstörténet rendszerező vizsgálatában is kísért. A II. József-drámával igazolható, hogy Németh korántsem egyoldalúan Habsburg-ellenes álláspontot védett, amidőn azt sugallta: a 18. század második fele s a 19.-nek eleje nemcsak nyereséget, de veszteséget is eredményezett nemzeti kultúránkban – Mária Terézia életmódot, szokásrendszert söpört el, a nyelvújítás pedig alkalmasint többet tolt félre a kelletténél. Ellenkezőleg: harmadik értelmezést keresett, melyet maradéktalanul talán máig sem sikerült megtalálnunk.

Hamisnak ismerni föl olyan ellentétes álláspontokat, melyeknek logikáját belülről átéljük: talán ezt nevezhetjük Németh László értekező munkásságában fő mozgatóerőnek. 1930-ban Huxley bírálójaként a cinizmusban és a műfanatizmusban (NÉMETH 1973: 429), négy évvel később, Hamvassal folytatott vitájában a pozitívizmusban és a misztikában látott ilyen hamis véglelet (NÉMETH 1973: 611–616), s a törések ellenére az utolsó másfél évtizedben is megfigyelhető a gyanúsna vélt dilemmák elutasítása: 1962-ben egyaránt korlátoznak bélyegezte a vissza- s az előretekinő történetíró, Szekfűt s Macaulayt (NÉMETH 1974: 116, 119).

Két létező fölfogás kibékíthetetlenségét harmadik létrehozásával megszüntetni: legjobb műveiben ez biztosította a tanulmányíró Németh László értékrendjének függetlenségét. Magyarságot és európaiságot egyszerre próbált érvényre juttatni, ügyelve arra, hogy egyik se szenvedjen csorbát. Esszéinek végigolvasása bárkit meggyőzhet arról, hogy ez korántsem egyszerű földadat. Könnyebb belátni elvi helyességét, mint sikerrel járni a gyakorlati megvalósításban.

Irodalom

- BABITS Mihály 1978. *Esszék, tanulmányok. II.* Összegejtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta: Belia György. Szépirodalmi, Budapest
- BÉLÁDI Miklós 1974. *Érintkezési pontok.* Szépirodalmi, Budapest
- BIBÓ István 1979. Németh László kelet-európai koncepciója és Szekfű Gyulával folytatott vitája. In: *Valóság*, 8., 35–38.
- KIRÁLY István 1976. *Irodalom és társadalom. Tanulmányok, cikkek, interjúk, kritikák: 1946–1975.* Szépirodalmi, Budapest
- KOZOCSA Sándor (összeáll.) 1973. Joyce Magyarországon. In: *Magyar Műhely*, XIV. évf. 42. sz. szept. 15., 91–103.
- LACKÓ Miklós 1981. *Szerep és mű. Kultúrtörténeti tanulmányok.* Gondolat, Budapest
- NÉMETH László 1929a. Nép és író. In: *Napkelet*, 5. sz., 357–359.
- NÉMETH László 1929b. Pamflet és kritika. In: *Napkelet*, 18. sz., 388–390.
- NÉMETH László 1933. Európa földrengés térképéhez. In: *Tanú*, 3. sz., 159–168.
- NÉMETH László 1936. Nyugat és Bizánc. In: *Válasz*, 1. sz., 19–23.
- NÉMETH László 1935. *Magyarság és Európa.* Franklin, Budapest
- NÉMETH László 1939a. Kiforgatnak a múltunkból. In: *Kelet Népe*, 11. sz., 2–3.
- NÉMETH László 1939b. *Kisebbségben.* Első Kecskeméti Hírlapkiadó és Ny., [Budapest]
- NÉMETH László 1940a. *A minőség forradalma. IV.* Magyar Élet, Budapest
- NÉMETH László 1940b. *Szekfű Gyula.* Bolyai Akadémia, Budapest
- NÉMETH László 1969. *Az én katedrám. Tanulmányok.* Magvető–Szépirodalmi, Budapest
- NÉMETH László 1970. *Két nemzedék. Tanulmányok.* Magvető–Szépirodalmi, Budapest
- NÉMETH László 1973. *Európai utas. Tanulmányok.* Magvető–Szépirodalmi, Budapest
- NÉMETH László 1974. *Sajkódi esték.* Magvető–Szépirodalmi, Budapest
- NÉMETH László 1975. *Megmentett gondolatok.* Magvető–Szépirodalmi, Budapest
- NÉMETH László 1977. *Homályból homályba. Életrajzi írások I.* Az életrajzi adatokat összeállította: Hölvényi György. Magvető–Szépirodalmi, Budapest
- NÉMETH László 1980. *Utolsó széttekintés. Életrajzi írások, esszék, drámák, műhelyvallomások.* Az életrajzi adatokat összeállította: Hölvényi György. Magvető–Szépirodalmi, Budapest
- ORTEGA Y GASSET, José 1943. *Don Quijote nyomában.* Ford. Antal Gábor. Bibliotheca, Budapest
- ORTEGA Y GASSET, José [1943]. *A tömegek lázadása.* Ford. Puskás Lajos. Írás, Budapest

SÖTÉR István 1980. *Gyűrűk. Tanulmányok a XX. századról.* Szépirodalmi, Budapest

SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1981. Arany életművének változó megítéléséről.
In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 561–580.

Thomka Beáta

A REGÉNY ÖNTUDATA

(Tézisek az új magyar regényről)

Hagyományválasztás. „[A] jelenbeli konstituálja a múltbelit”, írja Adorno a modern művészet és a hagyomány viszonyáról. Az irodalomtörténeti gondolkodástól sem idegen az észrevétel, hogy hagyományukat maguk a művek választják, a művek „írják történetüket”, jelölik ki kötődéseiket a korábbi alkotásokhoz. Az új magyar regény sajátos vonása, hogy előzményeit a közvetlenül előtte járó művekben, már-már a jelenkorban, a kortárs irodalomban ismeri fel. A régebbi regényhagyományból keveset vállal fel, irányában radikális és kritikai viszonyt épített ki. Arculatát, irányultságát szemlélve meghatározónak tűnik saját szellemi és irodalmi alapjainak problematizálása.

Megtapasztalás. A műnek a korról s önmagáról való tudása formálja a mű öntudatát. A magyar regény tudatállapotának alakulását döntően befolyásolták az ötvenes évek történelmi-közösségi tapasztalatai, s ennek a korszaknak a felgyorsult értékbomlása. Az értékbomlás értelmezi azokat a szellemi-morális sérüléseket és gátlásokat, melyeknek nyomai nemcsak a hatvanas évek regényeiben, hanem a legújabbakban is megtalálhatók. A regény nem kerülhetett ki sértetlenül abból a folyamatból, melynek során az értékvesztést értékteremtéssel, a „nem reflektált kontinuitást” (Adorno) reflektált diszkontinuitással, a látszatrealizmust egy összetettebb, kritikai szemléletű valóságértelmezéssel, a korábrázolást „konstitutív viszonyok” (Musil) ábrázolásával kísérelte meg felváltani. A modern regény aszociális karaktere érzékeny, de igen kemény válasz az előírt és érvényét veszített közösségi szellem kihívására.

Úgy tűnik, s ezt nemcsak a jelenkor magyar irodalma példázhatja, hogy kultúránk fokozottabban valóságközeli és valóságelvű, mint az európai. Eszmélkedésének talaja a megtapasztalás, az empiria, az elszenvedett történelem, és nem az anticipáló érvényű, a tényeket előre megsejtő s veszélyeikre figyelmeztető szellemiség. Különös, hogy mindezt olyan alkotásokkal kapcsolatban írom le, melyeket az irodalmi köztudat éppen a befelé fordulás, az elvonatkoztatás, a szubjektivizmus túlértékelése mintáiként fogadott el vagy bírált meg. Az eltérés e vélemény s a saját észrevételeim között abban áll, hogy a felsorolt, s általam pozitívan értékelt elemeket én a személyes megtapasztalásokhoz szorosan kötődőeknek látom, s a művészi absztrakció mind hibátlanabbul működő rendszere mögött is érzékelem.

A regény mint kritika. Két gondolatot idéznék, melyek egy lépéssel közelebb vihetik e fontolgatásokat az új magyar regény alkotának, karakterének öntudának körülírásához. Thomas Mann az eposz és a regény közötti különbségek megfogalmazása során jegyezte fel: „A regény mint modern műalkotás a »kritika« fokát képviseli a »költészet« foka után. Viszonya az eposzhoz az »alkotói tudat«-nak az »öntudatlan alkotás«-hoz való viszonya”. A másik gondolat Robert Musilé, aki egy látszólag egyszerű regényosztályozást javasolt: „Elbeszélni az elbeszélés kedvéért, a történet jelentősége miatt, a jelentés okán: három fokozat”.

Tömör és gyarló vázlatossággal fogalmazva, mintegy előlegezve következtéseimet: a korábbi, a „régí” és az „új” magyar regény közötti választóvonalat a musili harmadik, illetve a Thomas Mann-i második grádics képezi. A közvetlenség, szervesség, „pozitív” esztétika, elbeszélés az elbeszélésért és a történet, jelentőségéért – után, az alkotókritikai tudat működése, távlat, distancia, reflexió, elbeszélés a jelentés okán, szerkesztettség, „negatív esztétika” a regény ismérvei. Ezen elvi jelentőségű jegyek implikációiként jelentkeznek az olyan evidenciák felszámolásai, mint a téma, a regény és az extenzív ábrázolás egymásraultaltsága, megismerhetőség és elbeszélhetőség a világ vonatkozásában.

Az átmenet, a váltás formai-esztétikai poétikai hozadéka az összetett regénykonstrukció, továbbá a példázatosság és szimbolikusság, illetőleg a közvettség és áttételesség. A viszonylagossá tett elbeszélői szerep és a központi formaeszmének alárendelt szövegszervezés fontos elemei az új magyar regény műfaji újraértékelődésének.

Az elbeszélő magánya. A Thomas Mann-i második lépcsővel jellemezhető fordulat eposz nélküli regénytörténetünkben akkor következett be, amikor a regény úgy távolította el önmagától a világot, hogy kevésbé látványosan, észrevétlenebbül, de fragmentumszerűségében is bonyolultabban és zavaróbban kisajátította. A birtokbavétel paradox módon akkor is bekövetkezik, ha az a párbeszéd, melyet a világgal kezdeményez, visszhangtalan marad, s csak egy szólam hallatszik ki a regényből: a kérdező monológot mondó elbeszélőé. Regényeink beszéde gyakran mind fenyegetőbbben egyszólamú s nem polifonikus; a regények mindinkább egy érzékenyen működő megfigyelőre, szemre hasonlítanak, mely pillantását élesen szegezi tárgyára. E monológ s e tekintet már nem a mese-mondóé, kinek státusát megszüntette a regény, hanem az elbeszélőé mint gondolkodó/megfigyelő szubjektumé. Magánya és csenddel körülvelt megszólalása a gondolkodók magányához hasonlatos. Mint a hallucináló Saulus, „saját üres jelenlétének legalján” van ez az elbeszélő, ebből a helyzetből emeli fel hangját. Saját tapasztalatvízióját igyekszik megfogalmazni, hisz, mint Beckett mondja, az egzisztenciáról már nem beszélhet, csak a zűrzavarról. A tapasztalatok pedig, melyekről beszél, szerinte olyasvalakiéi, „aki nem tud, aki nem bír...”

Ha ennek a gondolatnak nem pragmatikai, hanem egzisztenciális vagy akár ontológiai értelmezést adunk, megérthetjük, miért uralkodik el a művekben

a visszahajlás, a „lét közvetlenségének helyére lépő” reflexió. A tárgy a maga „tárgyszerűségében” mind kiismerhetetlenebb, maga a gnoszeológiai alapállás nemcsak védtelenebb, hanem mind tarthatatlanabb. Az irodalom, a regény mind kevésbé tud eleget tenni alapvető „kötelességvállalásának”, „a tökéletes megismerésnek” (Brach). Ennek tudatosodása váltja ki kételyeit saját jogosultságát, feltáró, „világfeltáró” (Hartmann) jellegét illetően. A gnoszeológiai alapállást hermeneutikaira változtatja. Pillantását igyekszik önmagába mélyeszteni, s a szilánkokra pattant s a megismerhetetlenségig összekuszálódott világot önmagából felhozni, miközben e felmutatást is figyeli. A tárgy megismerhetőségében való elbizonytalanodását a tárgy ábrázolhatóságára is kivetíti. Megszegve a mimetikus tabut, melyet immár nem tarthat önmagára érvényesnek, nem örökíti át, hanem konstruálja tárgyát, melyet alakulásban és közvonalazódásban formál. A formálást és a konstruálást elvek vezérlik, s az elveke: nem a mimészsiztól, hanem a poiészsiztól kölcsönzi. A közvetlen ábrázolást egy kételyekkel és gondolatisággal elidegenített, közvetetté és viszonylagossá tett, utalásszerű felmutatás váltja fel. A felmutatás önfelmutatás, a reflexió önreflexió egyben.

A regény öntudata saját tudatzavarait is ijesztő józansággal tartja nyilván. S ha felmerülne a kérdés, vajon ez az öntudat a szerzőnek, illetve az elbeszélőnek a tudatával azonosítható-e, tagadó választ kellene adnom. A tagadást nem az elbeszélő megszűnésének adornói eszméjével s nem is olyan művekkel támasztanám alá, mint például a *Film*, mely az elbeszélő személyre való utalásokat is kiküszöböli úgy, hogy magát a regény-elbeszélést is elbeszéli, vagy olyan látszatot kelt, hogy a regény in continuo elbeszélődik. Az egységesítő narratív tudat (Todorov) művek soránál nem tartozik sem az elbeszélő, sem a szerző illetékességébe. E feladatot maga a regény, pontosabban az a gondolati-érzelmi, értelmi-pszichikai mag, centrum, fókusz látja el, mely elvontabb szinten a regény karakterét és alkatát is meghatározza, s melyet a regény öntudatának nevezek.

Világvízió. Az európai modern regény kritikájának, a Dosztojevszkijt értelmező Bahtyinnak, a Joyce-ot értelmező Brochnak, az értekező Musilnak egyik leghangsúlyosabb kérdése, hogyan válik egységlvvé a regényben a – világnézeti elvből kinövő – művészi világvízió és a művészi konstrukció verbális világa. A kérdés első felének nagy irodalma van, tekintettel arra, hogy a regényt mindenkoron mint a társadalmi létezésre reflektáló tudatformát tartotta nyilván az irodalomtudomány. A tétel második része attól fogva vált vizsgálendő problémává, amikor kérdésessé vált a tárgynak, a tárgyról alkotott képnek és kifejezésének organikus volta. Az individuum válsága, az összefüggő világkép válsága a regény válságaként vetült a formára. E válságok nem új keletűek, az elmúlt egy évszázadot figyelve, már-már e műfaj lényegéhez tartozóaknak tűnnek. A válság fogalma – a kísérlét fogalmához hasonlóan – nem megfelelő a regényjelenségek megnevezésére. Annál égetőbb azonban annak felülvizsgálása – tárgyunkat szem előtt tartva –, hogy regényeink világmodelljének milyen értékek vagy

értékvesztések a mozgatói, s milyen látásmód jegyében emelik be tárgyukat a művészi elvonatkoztatás rendszerébe. Elemzést igényelne az a kérdés is, hogy milyen formaeszmé járja át e regényeket, hogyan minősül át bennük az idea szigorúan vett epikává, vagy milyen utat jár be a story, hogy eszmeként szublimálódjon formává.

A művek világvíziójának egyik megközelítési lehetőségét a regények közérzete kínálja fel. E kategória felemlítése nem a regényalakokra, hanem a művekre kíván utalni. A *Saulus*, az *Egy családregény vége*, a *Cseréptörés*, a *Film*, a *parancs* vagy a *Függő* lehet, hogy más ponton nem érintkeznek közvetlenül, a közérzet, a negatív létérzékelés, a szorongás terén azonban együtt állnak. Nem kívánom felidézni e jól ismert alkotások világát és témaköreit, csupán néhány regénymotívumot említenék fel, melyek par excellence példázzák a művek atmoszféráját, az elemek utalásosságát, s a motivikus-ismétlődéses előfordulást. Példáim nem a sokat emlegetettek, mint a *Családregény* művelődéstörténeti és bibliai jelképei, vagy a *Saulus* bibliai példázatai. A *Saulus* napsütött pusztájára, vakító fénysávjaira, világító fehér csikjaira, mészfehér útjaira, fémes derengéseire, erős fényeire emlékeztetnék. Továbbá a *Családregény* fekete-fehér kőköckáira, a *Film* zárásának lárvakék neonjára, a *parancs* fényreklámokkal felhasogatott, megbonthatatlan sötétségére, a *Cseréptörés* esőtől áztatott városképeire. A szerkezet által is kiemelt jelentéselemek ezek, melyeknek szemantikáját nemcsak a jelentésviszonyok alkotják, hanem a szenzuálissá tett világérzékelés, az érzékivé tett magány, félelem, idegenség, a létélmény perzselő hidegsége. A legkülönbébb regényösszefüggések emelik ki ívesen, metszetten e képszerűségeket, s táji-tárgyi valóságukba foglalják azt – az értelmezőnek csak sok szó árán körülírható – egzisztenciális tartalmat, melyről Beckett szerint már beszélni sem igen adatott meg, s melyet fentebb a rossz közérzet fogalmára egyszerűsítettem. E nagyon személyes élmény- és élettartalom azonban a regények közegében túlmutat az egyén, szerző, elbeszélő, hős körein, elválík közvetlen személyre utaló jegyeitől, absztrahálódik, regényközérzetté alakul. A közérzet feltétlenül azok közé a csak közvetetten kifejezhető tartalmak közé tartozik, melyekről Tolsztoj beszél egy helyen. E tartalmak közül az említett regények a közösség hiány, a kivetettség, az ellenőrzöttség, a perspektívesztés, a kisajátított múlt visszaszerzése, továbbá a vállalkozásnak értelmet adó vagy magát a cselekvést motiváló erők, ingerek, célok kiveszése, az általános értékbomlásból származó szkepszis, a távlatlanság kérdéseit érzik sajátjuknak. Az egyéni lét és a társadalmi lét kapcsolatavarainak tünetei ezek. Fenntartható-e tehát a regények aszociális vonására vonatkozó tézis? Egy kiegészítéssel módosítva, igen. Vitathatatlanak tűnik a szubjektivitás felerősödésének mozzanata e művekben. A szubjektivitás a tudatosan vállalt és művelt világmodelláláson kívül a tárgyilagos elbeszélésmodort is erőteljesen áthatja. A szubjektív elem előtérbe kerülésének egyik előhívója az említett „kommunikációs nehézség” egyén és közösség között. Az aszociális vonás és a szubjektivizmus azonban egy nemcsak egyéni, hanem közösségi identitásza-

var jele is lehet. Közvetetten tehát, nem a tematikából, hanem a világvízióból és közérzetből, regényalkatból következően társadalomkritikai jelleget és funkciót nyernek e művek.

Szerkesztettség. Az új magyar regénynek a regényformához való viszonya a tárggyal, a megismeréssel és az ábrázolhatósággal szembeni álláspontjának következménye. E megváltozott viszony egyik tényezője mindazon illúzióknak elvetése, melyek a létérzékelés megbonthatatlanságára s a műalkotás szervességére vonatkoznak. Az organikusságot a műalkotásban a konstrukció váltja fel, „a szervességnek mint az illúziók forrásának” (Adorno) radikális tagadójaként. A konstrukciót Adorno a műalkotás egyetlen lehetséges racionális mozzanatának tekinti. A szerkezetszerűség tehát a kritika eleme, a megfelelő világmodellálás lehetősége regényeinkben. A forma önreflexiója a szerkezetben: a megújuló magyar regény egyik legtávlatosabb hozadéka.

Az epikai alapelemeknek új szerepet kellett felvállalniuk az új regénykonstrukcióban. A regény saját alapjainak ártértelemezése során eszköztárát is átműsítette. A folyamatszerű elbeszélési gyakorlat elhagyásával, az elbeszélés hézagossá és töredezetté tevésével lehetőség nyílt arra, hogy a regény magára az elbeszélhetőségre is reflektáljon. A történet értelmezésében bekövetkezett alapvető változások egyike a történet modellszerű formálása. A történet áttetszővé és átmutató jellegűvé válik azon művekben is, melyek formájuk szerint nem példázatszerűek, nem szimbolikusak és nem metaforikusak. A történet jelentéskiterjedései közvetett úton bomlanak ki. E kibontás, az átutaló jelleg azonosítása a formaegész viszonylatában játszódik le. A történet nem önértékei révén válik közlés-tárggyá, hanem azon sugalmak révén, melyeket a szerkezetbe állítva felvállalhat. A jelentés okán...

A regényteret mind több látszólag regényidegen anyag, mind több látszólag összeférhetetlen szövegszál tölti ki. Egymással folytatott párbeszédükből magasabb szinten szövődik a jelentés. Az összeférhetetlenséget a regények formagondolata szünteti meg, a szervetlen felületi szövést a szerkezet egésze arányosítja.

A formálás, az építmény jelentéstani tényező is egyben.

Szerkezet és jelentés egymásrautaltsága rendkívül erős a mai regényben. A nyelvészeti alapozású szemantika felismeréseivel aligha tudunk e kérdésben előre lépni. A jelentés tan a szövegkoherenciát és a szövegjelentést az elemek összeférhetőségének szempontjából közelíti meg. Ilyen értelemben regényeink nem alakítanak ki koherens szövegfelületet. Poetizált szövegnél azonban eleve kérdésessé válik a sorszerű jelentéskiterjesztés. A jelentés tan eddigi meglátásai alapján egyelőre leképezhetetlen azon gazdag értelemtartalmaknak a mozgása, melyek a regényben sűrődnek. Az új magyar regény közérzetét és értelemtartalmait, szerkezetét és öntudatát vizsgálva a kritikának megkerülhetetlenül módosítania kell hagyományos epika-képén. Erre ösztönzi e mostani gondolatsornál hivatkozott művek csoportja, melyekben megnyilatkozni látszik az a brochi

értelemben vett „korszerűség”, mely „a tudat egy bizonyos állapotából, a logika egy bizonyos állapotából, egyszóval a gondolkodás egy bizonyos technikájából származik, olyan logikából, amely kötelező érvényű az illető kor számára, és így magához a kor témáihoz és sajátos tartalmaihoz vezet”.

Rónay László

MÁRAI SÁNDOR: *ERŐSÍTŐ*

A nyugati magyar irodalomban nem ritka a történelmi regény. Részben a féltehetségek mentőöve e műfaj: íróként csak akkor menthetik meg egzisztenciájukat, pontosabban csak akkor tekintik őket írónak, ha rendszeresen jelentkeznek új és új köteteikkel, de mert hiányzik belőlük az a tehetség, amellyel az emigráns sors kérdőjeleit és jellemzőit feldolgozhatnák, elmerülnek egy tetszés szerinti történelmi korszakban, és azt díszletezik nagy gonddal. Ezeknek a regényeknek, elbeszéléseknek olvasata egyértelmű, nem rejlik bennük áttételes mondanivaló, legfeljebb a magyar ember sokat emlegetett leleményességének és önfeláldozásának mutatják gyűjtő példáit az ifjúsági regények romantikus világába illő hősök.

Márai Sándor azonban a történelmi regénynek nem ezt a műfaját műveli. Rendszerint a régmúlt egy bonyolult korszakát választja ábrázolása tárgyául, majdnem mindig eszmék és eszmények összeütközését, s egy olyan hőst, kinek tudatában legélesebben a választás kérdése merül fel. Naplóinak és egyéb megnyilatkozásainak visszatérő jellegzetessége a poláris ellentétekben való gondolkodásmód: egy jelen és egy hajdani állapot határozza meg alakjainak tudatát és gondolkodásmódját, s ők valamennyien határozottan, szinte provokatív nyíltsággal választanak is, mégpedig úgy, hogy mindenestől elutasítják maguktól a múltat, nem azért, mert azt értéktelennek látják, hanem mert úgy érzi, olyan élményeket és benyomásokat nyertek a jelenben, amelyek lehetetlenné teszik a múlttal való azonosulásukat. Ezek az érzéskörök határozzák meg az emigrációja után írt történelmi regényeit is, melyeknek értelmezése épp ezért nem állítja könnyű feladat elé az olvasót, már csak azért sem, mert a befogadók egy s tekintélyesnek mondható részéből eleve hiányzik az azonosulás képessége és készsége, hiszen nem ismerhetik azt a belső lelki folyamatot sem, mely az íróból parancsoló szükséggel hívta életre témáját s kényszerítette arra, hogy a történelmi múltból keressen analógiákat, melyeket a jelenre is érvényesnek és eligazítónak érez.

Az *Erősítő* az inkvizíció korában játszódik. Hőse spanyol szerzetes, akit rendje azzal a céllal küldött az Örök Városba, hogy ott megfigyelje és elsajátíthassa az eretnekek „likvidálás”-ának – az író ezt a kifejezést használja, s aligha véletlenül – legcélravezetőbb módját. A nagyhatalmú bíboros pártfogoló jóindulattal hallgatja meg alázatos kérését, és beosztja tanulni az „erősítők” közé. Ezek akkor kezdték tevékenységüket, amikor megszületett az ítélet: azaz az eretneket halálra ítélték. Midőn a rendházba a sejtelmes alkonyati órán megérkezett a hír,

az erősítők, a *confortatores* felkerekedtek, hogy teljesítsék áldásos küldetésüket, és megpróbálják megfelelő érvekkel visszaperelni az eretnek lelkét az ördögtől. E célból a legkülönbébb egyéniségek kaptak szerepet a jeles csapatban: indulatos, lelkes civilek éppúgy, mint teológiai képzettségű szerzetesek. Ha a „jóra” intő dühödő szó hatástalan maradt, akkor jött el az atyák órája, akik racionális érvekkel és szentírási szövegekkel bizonygatták az elítéltnak, milyen szörnyűséges szenvedések várják a poklok mélységes fenekén. A legtöbb eretnek hajlott a kegyes szóra, de akadtak köztük megátalkodottak: akiket sem a jó szó, sem a fenyegetések, sem a *tavolákon* felmutatott, végső percek megédesítendő szentek – akik vagy olajban főttek, vagy a kereszthalál szégyenét viselték el – nem hangoltak megtérésre és bűneik belátására. Az erősítők kicsiny csapata ilyenkor kedveszegetten bandukolt vissza őrhelyére, át a szennyes Rómán, melynek utcáin felgyűlt a szennylé, s átható bűzt árasztott a szemét. (Rómának ez a képe egyébként újra meg újra felvillan Márai Sándor *Naplójában*, kivált abban a kötetben, mely 1968 és 1975 között írt feljegyzéseit tartalmazza, erősen megrostálva.)

Márai Sándor rendkívül nagy gondot fordított a történelmi hitelre, az események és szokások pontos rajzára; úgy és olyannak ábrázolja az inkvizíciót, ahogy azt a legújabb kutatások mutatják be. Tudvalévő, hogy a regényben ábrázolt időszak előtt gyökeresen megváltozott az egyház ezeréves felfogása, amely szerint az eretnekeket nem kiirtani, hanem meggyőzni kell. A teológusok ekkor dolgozták ki azt a bölcs és beláthatatlan következményekkel járó alapelvet, hogy az eretnekség a felségsértés (*crimen laesae maiestatis*) vétkével egyenértékű. A 12. század végén a bűnösök ellen már nemcsak vádat emeltek (*accusatio*), hanem fel is kutatták őket (*inquisitio*). Az *Erősítő* lapjain, a kis szerzetes irányítója, Padre Alessandro nemegyszer és nyomatékosan figyelmezteti védencét, hogy a térítés munkáját a gyermekeknél kell elkezdni, mert az ő lelküket még nem fertőzte meg a bűn, és készségesen juttatják az inkvizíció kezére rokonaikat és szüleiket, s ezzel a legnagyobb jót teszik, hiszen megmentik őket a kárhozat gyötrelmeitől.

A régi római jog szerint a felségsértést tűz általi halállal kellett büntetni. Ezt a gyakorlatot újította föl a IV. lateráni zsinat, II. Frigyes császár pedig 1224-ben birodalmi törvénnyé tette. Míg korábban csak püspöki inkvizítorok működtek, 1231 után megszervezték a pápai inkvizítorok testületét is. Ebben az új kolduló rendek tagjai, elsősorban a domonkos szerzetesek kaptak nagy szerepet – ehhez a renchez tartozik az *Erősítő* főalakja is –, s ők igazi eltökéltséggel teljesítették feladatukat: olyan jogrendet fejlesztettek ki, mely szinte semmiféle menekülési lehetőséget nem hagyott a gyanúsítottnak. Áldásos működésüknek köszönhető, hogy az *Ad extirpenda* kezdetű pápai bulla bevezette a kínzókamrák használatát is.

Az *Erősítő* történelmi hitelét jelzi, hogy Márai Sándor elmélyült történelmi kutatásokat végzett megírása előtt. Felkereste a *San Giovanni decollata* elnevezésű confraternitas székházát, ahol az inkvizíció idejéből megmaradt kellékeket őrzik: a regényben is gyakran szereplő kis táblácskákat, az úgynevezett lészát, amelyben az áldozatokat vitték, az eretnekekre adott köntöst és egy nagy kést,

amellyel az égetések főalakja, a Maestro di Giustizia tevékenykedett. (A diszkrét római útikönyvekből ez az intézmény kimaradt, s hogy az író mégis megtalálta, jelzi, hogy nagyon ragaszkodott a tárgyi környezet hiteles rajzához is.) Tanulmányozta az archívumban összegyűjtött, a confraternitasra vonatkozó adatokat is. (Ez a szervezet ma is működik: hivatása szerint a börtönben sínylődőknek nyújt lelki vigasztalást.)

Az inkvizíció ítéleteiről, az áldozatok nevééről, a kivégzés körülményeiről vezetett jegyzőkönyvek, melyeket az erősítők aláírásukkal vagy valami jellel hitelesítettek, az *Archivio di Stato in Roma* irattárába kerültek, s 1904-ben jelent meg belőlük első ízben rövid válogatás, ez azonban jótékony közreműködéssel eltűnt a könyvesboltokból, s csak 1971-ben jelent meg hasonló kiadása, melyet az író szintén részletesen tanulmányozott, és adatait hasznosította.

Ha csak a regény forrásait, írójának történeti kutatásait vizsgáljuk, arra a meggyőződésre juthatunk, hogy Márai Sándornak egyetlen célja volt: minél hitelesebben megjeleníteni egy adott történelmi korszakot, a hitújítások korát. A pontos időpontot is meghatározhatjuk a regény szövege alapján. A kis tanuló szerzetes gyakran emlegeti elborzadva az újító eretnekek kártékony tevékenységét, s Rómába utaztában nagyobb csapathoz csatlakozik, mert csak így volt biztonságos az út, különben az egymással vallásos meggyőződésük alapján küzdők válogatás nélkül legyilkolták a magányos vándorokat. A befejezés azonban még pontosabb időmeghatározást tesz lehetővé: az az eretnek ugyanis, kinek erősítésében tanulóideje befejezésekor, mintegy a Rómában eltöltött tapasztalatokban oly gazdag esztendő koronájaképp a szerzetes részt vehet, Giordano Bruno volt. Amint tudjuk, őt 1592-ben Velencében fogták el egy feljelentő közlése alapján, majd egy évvel később szállították Rómába, ahol hét évig foglalkozott vele az inkvizíció, s amikor tanait nem volt hajlandó visszavonni, 1600-ban a Campo dei Fiorin rakott máglyán fejezte be életét. Az ő elítéléséről és haláláról készített jegyzőkönyv meglehetősen és meglepően szűkszavú: mindössze húsz sor, amelynek befejezése is szokatlan: „...fini la sua misera et infelice vita”.

A történelmi eseményeket, élethű leírásokat, a Márai Sándornál rendszerint oly megvetően ábrázolt tömegek hangulatáról készített hiteles feljegyzéseket olvasva az első pillanatban aligha tulajdonítunk különösebb jelentőséget Giordano Bruno személyének, a regényben való szerepeltetésének. Hiszen a történelmi regényre gyakran jellemző, hogy jelentős személyiséget, eseményt választ tárgyául. De ha eszünkbe idézzük, amit Máraival kapcsolatban már említettünk: az ellentétekben való gondolkodást, s az azokból kiküzdött látszategységet, s ezt a kedvvel, sok változatban és sok műfajában hangoztatott meggyőződését egybevetjük Giordano Bruno *Ötödik dialógusával*, az a sejtelem támadhat bennünk, hogy az ő alakja személyes többlettel gazdagítja a történelmi színteret. Itt ugyanis – Márai *Naplójával* egybehangzóan – azt fejtegeti, „aki a természet legnagyobb rejtélyét akarja megfejteni, az nézze meg és vegye jól szemügyre a minimumokat és a maximumokat, az egymással ellentétes és egymásnak ellent-

mondó jelenségeket. Mélységes mágia rejlik abban, hogy ki tudjuk fejezni az ellentéteket, miután megtaláltuk az egyesülés pontját.”

A máglyára lépő filozófus-természettudós megvetően tekint az izgatott csőcselékre, s az utolsó pillanatban sem tanúsít megbánást Márai regényében. S ez a magatartás egyszeriben döntő fordulatot hoz az Avilából érkezett szerzetestanonc gondolkodásába. Ráébred ugyanis arra, hogy amíg élnek ilyen rezzenéstelen nyugalommal a vég felé tekintő gondolkodók, amíg nem sikerül minden eretneket eltenni láb alól, amíg egy létezik is, aki másképp gondolkodik, addig az inkvizíció nem érhet el eredményt, mert fennáll a veszélye, hogy az egyetlen beteg megfertőzi az egészségesek egész csoportját. Eldobja hát a bíborostól az útra kapott erszényt, ruhát vált, és Avila helyett Svájcba utazik, Kálvin városába, s ott veszi hasznát annak, hogy írni-olvasni tud, mert egy nyomdában helyezkedik el és felforgató könyveket szed.

Levele – mert a regény a levélformát választja, így közli életének eseményeit és elhatározásának okát a volt szerzetes egy ismeretlen rendtársával – „az Úr 1660. esztendejében, tavaszelon végződik”, s e keltezéssel ér véget maga a regény is, legalábbis annak az a rétege, mely a szigorúan vett eseményeket mondja el, ragaszkodva egy fiktív személy beszámolójában is a teljes történeti hűséghez.

Ám túlságosan egyszerű volna a képlet, ha csak ennyit és ily leegyszerűsítve, mindent a történeti, a múltbeli magyarázatokból forrásoztatva olvasnánk Márai Sándor könyvét. Valójában a történeti környezet, ha még oly hiteles is, csak kerete egy másfajta, nagyon is időszerű mondanivalónak, melyben azokat a tapasztalatait összegezte, amelyeket a huszadik század látványa keltett benne. Az *Erősítő* egyik legérdekesebb szereplője Padre Alessandro, aki a *confraternitas* munkáját s ezzel az erősítő tevékenységét és feladatait is összefogta, túlságosan sokszor nyilatkozik meg a regényben, s szavaiból a műnek egy a jelen felé ágazódó gondolati rétege nyílik meg az olvasó számára. Olyan tanítások s olyan tanulságok ezek, melyek – ha nem szokatlanok is e műfajban – már előadásmódjukkal is felkeltik a figyelmet, hiszen a Padre hatalmas monológjai voltaképp történetfilozófiai elmélkedésekként is értékelhetők, s mint ilyenek, bizonyára sok mindent elárulnak az író történetiszemléletéről is.

Padre Alessandro a peripatetikus módszert választva oktatgatja tanítványát, s mint a jó színész, az érzés különféle végleteit járja végig előadása közben: „csendesén magyaráz”, magából kikelve „rikoltoz”, elfulladva „ágál”, s mindezt azért, hogy érzelmileg is elhíhetővé tegye az inkvizíció működésének áldásos voltát.

De mit is nevez Márai Sándor e történeti regény keretei között inkvizíciónak? Vajon időben meghatározott-e nála ez az intézmény? Vagy az inkvizíció ténye és szerepeltetése csak történelmi köntösbe ágyazott allegória volna, amit ki-ki személyes tapasztalatai és ismeretei szerint értelmezhet és átértelmezhet? Elhirtelenkedett válasz helyett forduljunk magához Padre Alessandróhoz, aki éppen arról magyaráz a lelkesen figyelő confortatortoknak, hogy igenis meg lehet tervezni és meg is lehet teremteni e bűnös világban az egy akol és egy pásztor

nagyszabású történelmi valóságát. „Ha születésétől haláláig tiszta, kételyektől mentes kereszténység veszi körül (az embert), ha ebben a légkörben él, lélegzik és gondolkodik, bölcsőtől a koporsóig, akkor, idővel, valóságosan keresztény lesz belőle, tehát teremtmény, aki nem kérdez, nem vitatkozik, mert belenyugodott, hogy ez a világ minden világok legtökéletesebbje. Segít elkülöníteni mindenkit, akiről feltehető, hogy lelkében eleven maradt a kételkedés. Elkövetkezik az idő, amikor személyválogatás nélkül, csoportosan kell összezárnai a gyanúsakat” – mondotta gondterhesen.

E szavakhoz az író egy szerény jegyzetet csatolt, amelyben a következőket olvashatjuk: „Bizonyos csak az, hogy Padre Alessandro csalhatatlanul előre látta a lehetőségeket.” S valóban: még csak megközelítő adataink sincsenek arról, hányan vesztették életüket a különböző koncentrációs táborokban, hányan pusztultak el dzsungelbörtönökben, a chilei sporttelepen – és sorolhatnánk tovább azokat a fájdalmas, de letagadhatatlan tényeket, melyeket egy szóval és a költészetben is meghonosodott gyűjtőfogalommal a század „botrányá”-nak nevezünk.

Padre Alessandrónak különös és jövőbe látó képességei vannak, hiszen amikor egy-egy önfeledt percben megnyilatkozik, majdnem mindig olyan tanítást ad, amely nemcsak az inkvizíció korára és módszereire érvényes. Elfúló, ziháló lélegzetvételt, lelkesült szavait hallgatva az olvasóban egyre inkább erősödhetik a meggyőződés: éppen a Padre az a személy, aki kitágítja a történelmi regény időben és térben határoltnak látszó kereteit, s egyenesen a huszadik századba kalauzolja rémült hallgatóit, abba az időszakba, amelyben sok minden megvalósult a Padre álmaiból, melyeket természetesen ironikus fénytörésben láthatunk, hiszen a szerzetes levélbeli naiv előadása csak fokozza e szavak szörnyű képtelenségét, azt a még elkésztőbb felismerést, hogy ezek a szörnyűségek végeredményben – ilyen vagy olyan módon – megvalósultak.

Még a naiv, tanulékony és lelkes spanyol szerzetes gondolatai között is felmerülnek olyanok, amelyek nemcsak és nem kizárólag az inkvizíció ténykedésére érvényesek. Amikor azt fejtegeti, hogy itt Rómában a penitencia, a bűnbánat „csak mutativity”, s képzeletében felsejlenek a madridi máglyák vonzó lángcsóvái, melyek fellobbannak, de hamarosan betemeti őket az idő, az is észébe ötlük, hogy itt, az Örök Városban voltaképp nem a keresztények öldöklük a megtérítendő pogányokat, hanem keresztények a keresztényeket, „keresztények gyilkolják azokat, akik másképp keresztények” – fut végig agyán a bénító felismerés, s az író ismét egy tömör jegyzettel siet segítségünkre, ha netán kételyeink támadnának e felismerés értelmezése kapcsán: „Az észak-írországi katolikus-protestáns nézeteltérések halálos áldozatainak száma, hivatalos jelentés szerint, 1974-ben meghaladta az egyezret.” (Bár újabb adatokat nem sikerült találnunk, e szám az elmúlt tíz esztendő folyamán aligha csökkent.)

A regénynek vissza-visszatérő oldalai szólnak a büntetések és kivégzések különböző fokozatairól. Ha a confortatores munkája eredményes volt, s a halálra

ítélt eretnek az utolsó pillanatban megbánást mutatott, a Maestro di Giustizia – e pazarul hangzó név voltaképp hóhért jelent, legalábbis az adott helyzetben –, a nézőközönség legnagyobb elkeseredésére olyan fákat használt a máglya felrakásához, melyek gyorsan és nagy tűzzel égnek, s így megrövidült az áldozat szenvedése. Ez volt a jutalma, melyet mélységes bűnbánatával érdemelt ki. De ha netán nagyon megátalkodott bűnössel találkozta, aki semminemű erősítési kísérletnek nem vetette alá magát, s nem engedett meggyőződéséből, nem volt hajlandó belátni, hogy a szent inkvizíció csak lelke megmentésén fáradozik, akkor a Maestro nehezen felgyúló, füstölgő és lassan égő hasábokat halmozott föl, hogy így is nyújtsa a haldokló szenvedéseit. A tömeg ilyenkor lelkesen kiáltotta: „piano ... piano”, ami az adott helyzetben annyit jelentett, hogy csak lassan, nem kell sietni, hadd legyen a látvány minél tökéletesebb. (Márai egyébként itt arra az 1946-ban tényleg megjelent újsághírre utal jegyzetében, amely arról tudósított, hogy a kivégzésekre jegyet birtoklók „Bogár, lassan!” kiáltásokkal ösztönözték a hóhért, hogy megnyújtsa e nagyszerű látványt és teljessé tegye nézőinek örömét.)

Izgalmasak és Márai naplófeljegyzéseivel majdnem mindenestől egybehangzanak Padre Alessandrónak azok a fejtegetései, melyekben az európai szellem és kultúra végéről szól. Máraira nagy hatást tett Spengler közismert könyve, annak néhány megfigyelését igen élesen élte át, különösen 1919 után, amikor szülővárosa nem tartozott már Magyarországhoz, s amikor „haza” ment, idegen ország idegen állampolgára volt. Ezt a kétségtelenül tragikus történeti tapasztalatot is európai méretűvé hangolta. Később, az emigrációban, hosszú ideig Olaszországban élt, s ekkor a tőle keletre fekvő területek végnapjait élte át. Amikor az Egyesült Államokba költözött, Olaszországot is ellenszenvvel látogatta meg újra, népét zajosnak, piszkosnak, a hajdani nagy kultúrát omladozónak vélte. „Az ellenség ma békéről beszél, mert hatalmat akar – mondja a padre –, hogy aztán elpusztítson egy műveltséget. A műveltség, mi az?” – kérdi és hozzáteszi: „A műveltség: cinkosság”, s ez az aforizma aligha véletlenül idézi föl az olvasóban Goethe Eckermann-nak mondott megjegyzésének emlékét: „Kultur ist Parodie”.

Padre Alessandrónak alkalmá volt néhányszor elbeszélgetni Giordano Brunóval. Érdemes idéznünk, amint némi meghatottsággal, éreztetve, hogy ez az egyik éjjeli eszmecsere különösen fontos volt, felidézi a kis páternek ezt a párbeszédet: „A Tudásról beszélünk. Makacs volt, hajtogatta, hogy az ember tovább jut a Tudással, mint a Hittel. Mikor fejére olvastam a szent igazságot, hogy a Tudás csak megérteni akar, de a Hit megvált, és a megváltás több mint megértés, a Hit mélyebb tartalma egy mélyebb Idea, az isteni Eszme, vállat vont és azt mondta, minden Eszme, amely azonosul a Hatalommal, korrupt lesz és kegyetlen. Türelmesen figyelmeztettem, hogy eljöhét a nap, amikor a Tudás is azonosul a Hatalommal és akkor a Tudás is korrupt lesz és kegyetlen.”

Mielőtt tudatosítanánk magunkban, hogy ezek a szavak s e meggyőződés aligha illik a vakbuzgó Padre Alessandróhoz, sokkal inkább Márai Sándor szavai és meggyőződései, olvassuk el a megfelelő jegyzetet is: „Einstein, aki levélben figyel-

meztette Rooseveltet az atomenergia lehetőségeire [...] röviddel halála előtt egyik ismerősenek váratlanul ezt mondta: »A halál lehet nagy megkönnyebbülés.«” Nyilvánvaló, s e jegyzet is azt sugallja, hogy az esszéisztikus betét megint csak a történeti regény köntösében közöl velünk egy az író számára fontos felismerést.

Persze – és ez a tény e fejtegetést megint új elemmel gazdagítja – tudjuk, hogy Márai Sándor szívesen és kedvvel forgatta Chateaubriand műveit. *A keresztény halála* című esszéről külön is megemlékezik, mint egy nagy tehetségű író gyarló ítélőképességének nagyszerű bizonyágáról. Ebben a francia író – Márai szavaival – „olyan jó gusztust csinál a jó kereszténynek a halálra, hogy az olvasó szájában összefut a nyál”.

Padre Alessandro lelkesítő szavakat szól a jó halálról, de az *Erősítő*ben mindvégig érezhető, hogy a lelkesült szereplők szívesebben nézik végig mások jó halálát, mint élik meg a magukét, bármily vonzó is annak végső kimenetele. Amikor a kis páter hirtelen elhatározással hátat fordít nemes hivatásának, és az inkvizíció, az elnyomó hatalom legnagyobb ellenségének, a könyvnek szegődik a szolgálatába mint nyomdász, az a felismerés lesz benne mind erősebb, hogy az ember nem úgy sikerült, amint azt a Teremtő elképzelte. „Abban is kételkedem, hogy olyan-e, ahogy az Ördög tervezte? Attól tartok, az ember a saját feje szerint akar ember lenni. És akkor mi lesz velünk, szegény, lelkes inkvizítorokkal?”

Vörösmarty ezt mondta az emberről:

Az emberfaj sárkányfog vetemény.
Nincsen remény. Nincsen remény.

Az *Erősítő* a történelmi regényformába csempészte bele ugyanezt a felismerést. De hogy az ember mégis ember marad e szomorú korszak felidézése után, s a jelenbe mutató tanulságok olvastán is, azt a kis páter utolsó sorai sugallják, hiszen e sok és nagyszerű bölcsesség, történetfilozófiai eszmélkedés után arra inti rendtársát, „vedd el senior Alvareztól a negyven realest, amivel tartozik. Hajtsd be rajta a kamatokat is.” És e szavak sem nem történetiek, sem nem filozófikusak. Egyszerűen emberek.

Bori Imre

EGY REGÉNYFORMA SZÉLSŐSÉGES ESETE

(Remenyik Zsigmond: *Bűntudat*)

Az 1930-as évek magyar regénytermésének olyan vonulatát vesszük szemügyre, járjuk, cserkésszük be, amelynek első s nem is alacsony csúcsait Márai Sándor *Egy polgár vallomásai* és Nagy Lajos *Kiskunhalom* (mind a kettő 1934-ből) című könyvei képezik, a végén pedig ott van Móricz Zsigmond *Életem regényének* a művészi meredélye. Ez adja különben egyik sarkpontját-csúcsát annak a képzeletbeli, irodalomtörténetileg azonban mégis jogosan feltételezett háromszögnek, amelynek a másik két csúcsa Nagy Lajos *A falu álarca* (itt jegyezzük meg, hogy Veres Péter *Számadása* is említhető lenne!) és Remenyik Zsigmond *Bűntudat* című „regénye”, mind a kettő (illetve három) 1937-ből – könyvben megjelenésük szerint. A számadás és számvetés művei ezek (együtt a név és cím szerint nem emlegetett alkotásokkal, Illyés Gyula *Puszták népéjétől* Kolozsvári Gr. Emil *Tegnapjáig*) – megkülönböztető jegyeik is ebből a tényből következnek, így azután különösképpen alkalmasnak látszanak egy olyan típusú vizsgálatra is, mint amilyen az „előadási mód és az epikus perspektíva” viszonylatainak feltárását célozza. E regény-háromszögben szemlélődve állíthatjuk továbbá, hogy Remenyik Zsigmond *Bűntudata* egy regényformának – ad hoc módon nevezzük akár önéletrajzinak is – szélsőséges esetét képviseli, olyan módon, hogy közelebb áll Nagy Lajos művéhez s távolabb Móricz családelemzésétől. S mi több: az *előadás-mód* és az *epikus perspektíva* sajátos volta teszi lehetővé, hogy éppen a fentebb cím szerint említett regényeket elkülönítsük e korszak más, rokon vonásokat mutató regényeitől, regényszerűen szociografikus alkotásaitól, s jelezzük, hogy éppen ezekben a művekben találunk előremutató, majd a modern prózai törekvések rehabilitálta, igazolta vonásokat, amelyek az elemző széppróza változatait is képviselhetik.

Amit tudnunk kell Remenyik Zsigmond *Bűntudatáról*, azt megtaláljuk E. Nagy Sándor Remenyik-monográfiájában. Így azt is, hogy „egyetlen dormándi látogatás után, egy hónap alatt, 1936. március 15-től április 15-ig keletkezett”, hogy a kolozsvári *Korunk* ugyanabban az esztendőben közölte júniustól szeptemberig, s hogy könyv alakban 1937-ben került az olvasók elé. Sikeréről is olvashatunk: a megjelenés után Móricz Zsigmond, Féja Géza, Gaál Gábor, Bóka László, Hatvany Lajos üdvözli kritikában vagy levélben a szerzőt és művét, mondván, hogy „sok botránkozás szülője lesz ez a könyv” (E. NAGY 1973: 90). B. Nagy László viszont Remenyik Zsigmond művének első összegező-

je volt, s ő jelölte ki a *Bűntudat* helyét az író opusában, kijelentve, hogy ez az „életmű csúcsa”, amelyben megtaláljuk a gyermekkori emlékek társaságában a „dzsentrí életforma szociografikus alaposságú feltárásának” a tényeit. A nagy irodalomtörténeti összefoglalás a *Bűntudat* rokonait sorolja fel (Kolozsvári Gr. Emil *Tegnap*; Márai Sándor *Egy polgár vallomásai*), az utódok közül pedig Sőtér István *Bűnbeesés* című regényére történik hivatkozás. Idézhetnénk kritikákat, emlékező megállapításokat is a *Bűntudat* körüli gondolkodásunk eredményessége előmozdításának érdekében, ám mi csak Nagypál István (Schöpflin Gyula) kritikájának (*Nyugat*, 1937. 5. 368–370) néhány kitételénél állapodunk meg. „Egy utazás a kerete a könyvnek: az író hazalátogat az omladozó apai kúriába, s egy felhős kora tavaszi nap visszaidézi benne gyerekkora világát, azt a javarészt letűnt életformát, amelyben a háború előtt élt a birtokos gentry. Amit a gyerek, a Voltaire-t; Zolát olvasó lázadó kamasz nem vett észre, azt a keserű felnőtt most mind hozzáfűzi: látóköre kitágul az ősi ház kerítésén túl, a parasztházak és tanyák felé, egész a cigánysor putrijaiig.” S tovább: „Nem szociológiai adatok, hanem személyes élmények választóvizében forgatja meg minden oldalról az író ezt a kétarcú falusi világot: az oszlopos kúria és a nádtetők között feszülő kis társadalmi egységet, amelynek magyar falu a neve.”

Mi az egyetértően idézett kritikához azt tartjuk szükségesnek hozzátenni, hogy az író nem azért utazik Pestről haza, Dormándra, hogy új ismeretekkel gazdagodjék, hogy friss élményekhez jusson, hogy olyan felfedezéseket tegyen, mint amilyent azok tettek, akik falut ment kutatni, hanem hogy irodalmi alkalmát és keretét teremtsen meg élményei és társadalmi tudása elmondásának. Ez fontos jellemzőnek látszik, mert véleményünk szerint ez szabta meg mondanivalóját a dormándi világról, de ez volt meghatározója „formájának” is – az írói nézőpont karakterét és helyét-idejét ez az indíttatás szabta meg. Az indítás alapformáját pedig nyomban, az első rapszodikus fejezetekben megmutatja. A vonatból szemlélődő, aki éppen hazautaztában mintegy indulatokkal töltődik fel Aszód után, Hatvan tájékán, szemlélve a tájat („Két lovas is baktat az úton, egy megelevenedett Jósika-regén. A lovasok formaruhát viselnek, bűnösöket hajtanak a lovasok, hajtanak, vagy keresnek, talán mindenki bűnös, mert tény az, hogy előlük mindenki kitér...”)

„Dörög, döcög vonat, már közeledünk elhagyott otthonom felé, melyet most bűntudatomban, hogy fölötte ítéletet tartsak, felkeresek. Ami felé közeledünk, az a múlt, a távolban kéklő Mátra csúcsaival, Gyöngyös messzire világító fehér templomával, szőlőhegyeivel, bor és alma szagával...” (14. o.)

Az eszmei és a lélektani nézőpont összeforrottságát találjuk ilyenformán Remenyik Zsigmond művében, de itt találjuk majd azt is, amit (Uszpenszkij nyomán) retrospektív nézőpontnak nevezhetünk. Így egy „individuális tudat” teljes fegyvertárát vehetjük (vehetnénk) szemügyre. Ami azonban talán még feltűnőbb itt, hogy az író szemléleti pozícióit mintegy rögeszmésen újra és újra rögzíti, lépten-nyomon kinyilatkoztatja, egészen közvetlenül, s közvetve is (a

legkülönbözőbb szónoki kérdéssorok segítségével). Mindemögött könnyűszerrel lírai ihletést kell feltételeznünk, s talán nem járunk messze az igazságtól; ha József Attila versvilágában keressük forrását, cím szerint esetleg éppen *A Dunánál* című költeményében, s ha nem közvetlenül abban, eszmekörében (a költői gondolatban mindenképpen!), amely a „múltat bevallani” ösztönzését jelenti. De azt sem feledhetjük, hogy az író reakciói is lírai természetűek és érzelmi vonatkozásúak, s változékonyak is. A dormándi egy nap folyamán is módosulást szenvednek. Íme, kis csokra ezeknek:

– „Járom a falut és érdekelt szomorúsággal szemlélem a házak előtt ácsorgó parasztokat...” (41. o.)

– „Járom az utcákat és a közöket és most már félreérthetetlenül érzem a nyomasztó büntudatot...” (43. o.)

– „Ne várjon most senki tőlem megszokott könnyedséget... különben is a romba dőlt poklokot járom...” (45. o.)

– „Csak bolygatom és bolyatom az emlékeket ebben a magyar úri környezetben, de nem találok egy szirtet, ahol békében kiköthetném hajómat...” (61. o.)

– „Ennek a szellemében, a bátorság és az önfeláldozás szellemében élt-e valaha is ez a család és ez az úri ház, amelynek keretében és amelynek szobáit most barangolva ezt az osztályt és ezt a régi nemesi világot bemutatam...” (63. o.)

– „Voltak nyilván romantikus és idillikus pillanatai is ennek az háznak, de én most a mulasztásokat és a romboló erőket bolygatom a rémület romjai fölött...” (141. o.)

– „Aligha érhet tehát vádaskodás, hogy kiragadott eseményekről beszélek. Aligha érhet rágalom, hogy a kivételesét emelem ki a jellegzetes helyett a gomolygó eseményekből...” (uo.)

– „Ülünk a hosszú ebédlőasztalnál és szemlélem ezt a bajait látszólag semmi-be vevő családot...” (155. o.)

– „...amire most, hogy ezt a romokban heverő világot bolygatom; visszaemlékezem...” (199. o.)

– „Mit bolygassak még, hallgatja-e még valaki önmarcangoló ócsárlásaimat?...” (246. o.)

Át- meg átszővi tehát eszme és érzelem az írói magatartást, amely egy emberi hazalátogatás nyomán lírai projekciót kap, s ebből egy adott lírai-epikus perspektíva rajzolódik ki, hiszen ennek a nézőpontnak valójában két vezérszava van a cselekvés szempontjából: a *szemlélem* és a *bolygatom* – ezzel járja be az „atyi ház” szobáit, udvarát és kertjét, valamint a falut délelőtt és délután, hogy a reggel érkezett este ismét vonatra üljön, és mint egy 20. századi Lót, rémülten és zaklatottan meneküljön a maga modern magyar Szodomájából, a pusztulás látomásával szemében. Illetve mintha az expresszionizmus „szekerén” halál-lovak röptének az apokalipszisbe:

„Vadul rohan itt sötét országúton a kocsi, a messziben pislákoló kis fények felé. Ugrálnak a lovak, tán a kocsis rángatja eszeveszettül a kantárszárat, amint

sötét árnyékával fenn ül a bakon. Ki tudja, mire gondol, miféle emlékek kísértik, miféle emlékek és leszámolások. Mindenesetre nem csodálkoznék rajta, ha takaróstul, pakkostul az iszapos árokba fordítaná a kocsit, utasostul is természetesen, ha már másképpen nem is, de ekképpen számolva le egyelőre és jelképesen és fajtája nevében a földet, népet, szabadságot és kultúrát, öntudatot és megbecsülést halott hamu alatt tartó állapotokért.”

Idéztük Remenik Zsigmond művének utolsó mondatait is, hogy jelezzük: mennyire a felhevített érzelm kitörésébe torkoll, a szokványos büntudat fogalmát szétfeszítő módon tapasztalat és reflexió, s ebből következően az *előadásmód* és az *epikus perspektíva* összefüggéseinek is sajátos (ám nyilván nem egyedülálló) karakterét kell feltételeznünk. S valóban, az ismétlések (anaforák) és a kérdések (ezek között elsősorban természetesen a szónoki kérdések) azok, amelyek az előadásmód mikéntjét meghatározzák. Ezek akár valamiféle retorikai toposzokként azért is Remenik Zsigmond szövegének központi területein kaptak helyet, mert nem csupán az epikus perspektíva, de általában is a *Büntudat* polifon perspektívája felé nyílik kilátás, hanem arra is, amit a „beszélő éthoszána” nevez a retorikus (Vigh 1981: 418), azaz arra a „morális állapotra”, aminek felemlegetése nélkül e műről nem lehet beszélni. A retorikai szempontú vizsgálat szinte dúskálhat tehát a *Büntudat* hozta szövegben. Mi azonban csupán a szöveg első feléből és utolsó lapjairól ragadunk ki a szónoki kérdések művészi szerepét illusztráló részletet. Az első példánk a tűnődésé:

„Vajon költői táj ez a táj, létezik-e festő, aki vásznán e tájat megörökíteni méltónak találja... Jár-e ezen a vidéken festő, olvas-e a nép, terem-e kis földje elegendőt a megélhetésre, és egyáltalán mai helyzetének állapotáért tudja-e hogy ki a felelős? Isten büntetésének veszi-e ha gyerekei idő előtt pusztulnak... szegyenkezik-e, ha érkezik egy levél és tudatlanságában azt olvasni nem tudja, érez-e felelősséget barbár magatartása miatt...?”

E szónoki kérdésre nyomban ott az írói válasz:

„Nem valószínű, hogy embernek érezné magát levett kalappal kezében és mezítláb álldogálva papja, jegyzője, tanítója vagy urasága előtt...” (11. o.)

A második (határeset is egyúttal) mintha rapszodikus versbe menne át:

„Mi lehetett volna ebből a földből...”

„Mi lehetett volna a népből...”

„Mi lett volna ebből a népből...”

„Mi lett volna, ha értelmes könyveket adunk a nép kezébe...”

„Mi lett volna, ha mi magunk haladtunk volna a korral...”

„Mi lett volna, ha megtanultunk volna építkezni...”

„Mi lett volna ebből a népből, ha nem kocsmákat építünk...”

A válasz most is a kérdéshez illő tónusában:

„Marcangoló büntudatot érzek, elszállt korok birtoklóinak magatartása és felelőtlen mulasztásai miatt...” (242–3. o.)

Az eddig jelzettből természetesen egyértelműen következik, hogy különösebb művészi-epikus fortély a Remenyik-műnek. A hazalátogatás szituációjából folyik az, hogy az emlék emeltyűi is szüntelenül működnek – felfelé irányuló mozgásban egy-egy gyermekkort rögzítő fragmentum az író rapszodikus kitöréseinek (szónoki kérdéseinek) kiindulási pontjaiként szerepelnek, leszálló mozgásban egy-egy eszmemenet végpontjai. Ezek az emlék-fragmentumok képezik azután a mű epikus, ám fölöttébb nagy szemű hálóját, hiszen előtérben azért az eszmére fordulás produkálta szöveganyag áll. Sokáig foglalkoztatott az a gondolat, hogy azt mondjam: epikus szigetek „ringnak” a *Bűntudat* érzelem- és eszme-tengerén. Mert arról is be kell számolni, hogy sajátos módon mégis lehetséges epikus sodrást is emlegetni, azaz: epikába látjuk fordulni azt is, amit nem szoktunk epikus veretűnek tartani, mert talán az előbb csak töredékesen idézett rapszodikus sorokat mégsem tudhatjuk az epikushoz éppen közelinek. Így azután a kimondottan epikus részletek, a *Bűntudat* „ikonjai” annál markánsabbak és erőteljességükben meggyőzőek. Az eperrel való gyerekkori kereskedés, az apa névnapi ünnepsége, a szépapa és szépanya portréja és tevékenysége, a búcsú, a kolduló barátok, a paprokon arcképe, a forralt bor epizódja, G. úr esete ilyen típusú.

Mindez pedig fölöttébb nyomatékosan a retorika megnövekedett szerepének a kérdését veti fel a legkülönbözőbb változatokban, mert nem csupán azt kell mondanunk, hogy retorikai szempontból jól formált, példatárként is szolgáló mű Remenyik Zsigmond *Bűntudata*, hanem azt is, hogy az 1930-as évek jelzett alkotásainak a megközelítésében a retorikai szempontnak döntő jelentőséget kell tulajdonítanunk – ez a „retorika” az ilyen művek „őstalaja” is!

Irodalom

E. NAGY Sándor 1973. *Remenyik Zsigmond*. Akadémiai Kiadó, Budapest
 VÍGH Árpád 1981. *Retorika és történelem*. Gondolat Kiadó, Budapest

Bodnár György

REGÉNY ÉS LÉLEKTANI REGÉNY

Abból az evidenciából indulok ki, hogy a lélektani regény a regénynek nem alfaja. Az evidenciák nem érdemelnek sok szót, annál beszédesebbek lehetnek azonban levezetések. Mert az elvont műfaji vita aligha teheti fölöslegessé a kérdést, hogyan szüli meg az életanyag a maga irodalmi létformáját, s ha új felfedezés tárgya, miként hasonítja vagy töri át az öröklött műformákat. Tézisszerűen fogalmazva: a századelő modern írója az új lélektan hatására szembe találta magát a léttel, s a kérdések kaleidoszkópját követve olyan látószög elé került, ahonnan az emberi élet hosszsmetszete után a keresztmetszete is feltűnt. Reflexiója először témavilágának kiszélesülésében nyilvánkozik meg: a sivár, mechanikusan materialista iskolák uralma után egy új világrész felfedezésének izgalmát várja a freudizmustól. A lélek mély rétegeit és az ösztönvilágot magyarázó elmélet az élet ismeretlen területeire vezeti el, s az érzések és cselekedetek addig homályos hátterének megvilágítását reméli tőle. Az irodalomtörténet gyakori tapasztalata, hogy a korfordulók először új élettájak felfedezésében ismernek magukra, s 1917-ben Kosztolányi is a lélek merész konkvisztádorait látja a lélektani ábrázolás megújítóiban. S eme új világrész vonzerejét még növelte az a megsejtés, hogy a tudós, aki felfedezte, némiképpen a költők rokona volt. Olyan jelenségeket igyekezett a tudomány nyelvére lefordítani, amelyeket addig csak a művészetnek sikerült megközelítenie. A nyelv megmerevedett kategóriáival éppoly elégedetlen volt, mint a költő, s nála az érzet, képzet, érzelem és asszociációk szigorú keretei ugyanúgy eltűntek, mint az irodalomban. Freud sohasem is tekintette elméletét csupán pszichiátriai tannak, s bízott benne, hogy az alkalmazható lesz a művelődéstörténetre, a történelem és a mítoszok magyarázatára, valamint az antropológiára is. Ebben a koncepcióban azonban eleve ellentmondás rejtett. Például Németh László véleménye szerint Freud módszere azért nem vezetett teljes sikerre, mert miközben felismerte az elme életének dinamizmusát, mely ellentétes tendenciák küzdelmének a tünete, a lerombolt merev kategóriák helyett maga is újakat épített, amelyek azután ismét leegyszerűsítették és megmerevítették a lélek dinamikus világának a felfogását. Ezért állíthatta a freudizmus az írók válaszút elé. Az egyik az új élettáj pacifikálását vállalta a maga művészete számára, s a történelmi, társadalmi és biológiai lét naturalizmusa után a mélylélek, az elfojtások stb. naturalizmusához érkezett. A másik út ellenkező irányba fordította az írókat. Abban a szférában ugyanis, aho-

vá az új lélektan vezette el, más nézőszögben áll az ember, mint amelyből az előző évszázad szemlélte. A racionalizmus az ember időbeni fejlődését vizsgálta főképp: a társadalomban és a természetben elfoglalt helyét, az itt lezajlott változások rá gyakorolt hatását és az ő küzdelmét körülményei megjavítására. Tehát mintegy hosszmeteszében mutatta be életét. A modern lélektan tanulsága és vizsgálódási módszere kilencven fokkal elfordította a hagyományos nézőszöget: a keresztmeteszre irányította a figyelmet. A modern regény, mely főképp hatására született, már elsősorban nem az időbeli változást tükrözi, hanem az attól többé-kevésbé független erők egymásnak feszülését, s a misztikusnak és kozmikusnak tetsző törvényszerűségeket. Az új törekvés távolabbi összefüggéseire utal, hogy a 20. század harmadik-negyedik évtizedének a regénye másfelől elindulva is ugyanerre a pontra érkezett: Halász Gábor például a formai változásokat figyelve jutott arra a felismerésre, hogy a modern regény visszakanyarodik a korai angol regények módszeréhez, azaz, a fejlődésregény helyét elfoglalja az állapotregény. Mindkét megközelítés az emberi állandó felkutatására és megjelenítésére irányult. Úgy is mondhatjuk tehát, hogy a modern író az új lélektan hatása alatt ezen a másik úton az ember lélektanában felfedezte a léttant. Az, amit állapot- vagy keresztmeteszregénynek nevezhetünk, e felfedezés poétikai következménye. A lélektani naturalista regény ugyanúgy belül maradt az örökölt műfajkoncepción, mint a társadalmi vagy biológiai determináció epikus megjelenítése. Az örökölt regénykoncepcióban ugyanis a racionális oksági elv hívja elő a poétikai törvényszerűségeket, s a biológiai vagy társadalmi determináció ugyanúgy oksági elvre épül, mint ellenfele, az eszményi realizmus. Az ember lélektanában felfedezett léttan viszont ezt az oksági elvet feszíti szét, s inherens viszonyban mutatja az élet jelenségeit, összetevőit. Az oksági elvhez szokott tudat értelmetlenként, megmagyarázhatatlanként és végzetszerűként fogja fel ezt az inherens összefüggést, a létproblémáig eljutó lélektani regényíró pedig éppen az oktalanság provokatív vállalásával fejezi ki a maga emberképét. Az oksági összefüggést megjelenítő cselekmény és kompozíció lefokozása, valamint a magabiztos bírói nézőpont feladása már csak következmény.

Ha ez a gondolatmenet érvényes, akkor a lélektani regény műfajelméleti minősítését az a kérdés dönti el, hogy írója megtalálja-e a mikrokozmoszt a pszichológiai egyedben. A regényelméleti határ nem a lélektani és például a társadalmi regény közt húzódik, hanem azon a sávon, ahol az élet ábrázolása eljut a lét kifejezéséig. Más kérdés, hogy helyénvaló-e itt egyáltalán regényről beszélni. A regény mint Monumentale Uniform minden változást elvisel, s nem kényszerül önnön lényegének feláldozására, mert nincs lényege. E kitérő kinagyítása bizonyára azt sugallná, hogy a fenti gondolatmenet a műnem történetében, az elbeszélő művészet változó poétikájában követhető tovább. A lélektaniból kibújó létábrázolás ezért az elbeszélő művek kisebb struktúráiban találja meg a maga létformáját. Pillanatnyilag nem állíthatom, hogy ez a következtetés általános érvénnyel bír, Kosztolányi-olvasatom azonban harmonizál vele. Sőt hitelesebben

minősítem a fenti gondolatmenetet, ha bevallom, hogy az nem elméleti előfeltevés, hanem a Kosztolányi-regényekről és fogadtatásukról formált véleményem poétikai meghosszabbítása.

A Kosztolányi-regényeket még a *Nyugat* együttérző kritikája is az öröklött regénykódex alapján ítélte meg. Problémáikat kóreseteknek minősítette, világukat pedig oktalannak, megmagyarázhatatlannak és végzetszerűnek. Tekintsük ezt a kortársi ítéletet munkahipotézisnek. Kétségtelen, hogy már az első kiértelt Kosztolányi-regényben, a *Néróban* a dilettáns és a császár tébolya egyaránt patológikus tünet, s így lélektani megközelítést vált ki. Kosztolányi először azzal hárítja el a lélektani naturalizmus csábítását, hogy egybeépíti a korrajzot és a lélekrajzot. De tovább is lép. Regénye jelentését nem erre az integrációra bízta, hanem a lélektani, korrajzi és erkölcsi kérdések viszonylataira, amelyek ugyanúgy dialogizálnak egymással, mint Nero és Seneca. Történetéből kezdettől fogva hiányzik az oksági hitelesítés. Így a regény gondolatmenetében a dilettáns szenvedély nemcsak egy lélektani folyamat elindítója, hanem olyan modellértékű motívum is, amelyben immár összefonódhat a pszichológiai történet, a művészregény és a történelmi rekonstrukció. Seneca többször is utal rá, hogy Nero tragédiája császári és költői szerepének keveredése, az utolsó fejezet sátrói pedig ki is mondják e keveredés – szubjektív sorson túlmenő – egyetemes következményeit: „Ő átélte, amit csak álmodni lett volna szabad. Kétségtelen, hogy az igazi poéták mások. Azok megálmodják, amit nem élhetnek át.” Azt is mondhatnánk tehát, hogy Nero patológikus tetteinek forrása az inadaptációs neurózis. A dilettantizmus ezért lehet történetében életmodell: a patológikus egyén tevékenységének foglalta és a létben benne rejlő ellentmondás képtelen feloldásának a kísértése.

A *Nérót* követő *Pacsirta* lélektana Kosztolányi életművében a legrejtőzködőbb. Ha fejezeteinek felépítését és egymásutánját követjük, akkor voltaképpen a leíró társadalmi regény tereire érkezünk. Megjelenik benne a közvetlen lélektaniség is, például az apa leánya elleni vallomásának kényszerességében, amely nélkül a regény társadalomrajza csak kívülről kaphatná meg hitelét. E kényszeresség kialakulása azonban a háttérben marad, s csupán az ítéletben érhető tetten, amellyel a szülők Czifra Gézát, a hajdan udvarlónak vélt vasúti tisztet illetik, s amely lassanként mániává válik, a tehetetlenséget egy pillanatra felszabadító szeleppé. S míg ez a rejtőzködő előkészítő motívum sincs összefüggésben a regény nagyjelenetével: Vajkay Ákos kegyetlen-tehetetlen vallomását közvetlenül részegsége, s felszabadított felindulása motiválja. Így válhat *Pacsirta*, a vénlány létszimbólummá. Jelentésének kitágítása kétségtelenül áttöri a tárgyias ábrázolás határait. Az írónak azonban mégsem kell kiszólnia a regényből, amikor a szimbolikussá váló dolgok és mozdulatok tartalmát szavakba foglalja. A belső monológot eleve kikerüli, nézőpontjait váltogatja, és hősenek gondolatait avagy érzéseit ugyanúgy leírásaiba rejti, mint ezek írói reflexióit. S jellemző, hogy gondolatmenetének irányítóját, az oksági elv elutasítását is ironiájával fogalmazza

meg, amely egyszerre teszi lehetővé a hős és az író tudatának megjelenítését. Vajkay Ákos – írja az apáról – „általában azokat a [...] könyveket kedvelte, melyek erkölcsi igazságokat tüntetnek fel, kölcsönhatást a magukban ismeretlen, zavaros tények között [...] és abba a kellemes káprázatba ringatnak bennünket, hogy senki sem szenved érdemtelenül, senki sem hal meg ok nélkül gyomorrákban. De hol van itt az összefüggés?”

Az *Aranysárkány* világa már szűkebb, de a naturális valóság természetben előforduló mikrokozmosza. Kosztolányinak tehát alig kellett elmozdulnia a *Pacsirta* regényformájától, amikor meg akarta fejteni Novák tanár úr szomorú titkát. Ugyanolyan társadalmi regénytechnikával írhatta le a kisvárost és gimnáziumát, amellyel a *Pacsirta* Sárszegét rekonstruálta. Ami azonban az *Aranysárkány* elején elmozdulást sejtet, az a hős tragédiájának motivációja. Novák tanár úr már az első pillanatban sérülten lép elénk. Szükségszerűvé válhat-e így öngyilkossága? A racionális okság törvényei szerint nem, hiszen igazsága ugyane törvényekhez mérve nyilvánvaló, s helyzetét csak akkor tekinthette volna végképp képtelennek, ha a társadalmi erkölcs, pontosabban: az etikett konzekvenciáit elfogadja. Ezt a kérdést az író is felteszi, ugyanahhoz a tárgyasított kommentárhoz folyamodva, amellyel a *Pacsirtában* élt.

„A halott Novákot körülálló kollégák mindegyike mást és mást vádolt; mindenki azt hitte, hogy neki van igaza.” És nem ok nélkül – teszi hozzá az író. – „Mindenkinek egyszerre igaza volt. Csak Tólas Béla nem vett részt a vitában, ő, ki a sír előtt állt, az aggastyán közönyével és bölcsességével hallgatta, amit beszéltek, s botjával a padló fakockáit mozgatva föl-föl sóhajtott.” Íme a regény igazsága, amely egyben az oksági végkövetkeztetés kérdőjele, s íme az emberi részigazságok közös nevezője, a halál. Az elárultatás és a megaláztatás szörnyű, de közömbössé minősül, amikor „nyargal a nyár, s megölte azt, amit életre hívott, s fénye már sűrűn, sárgán csurgott alá, mint a genny”. Ha van válasza az *Aranysárkány*-nak, akkor az a vegetáció válasza, ami egy pillanatra felbukkan a *Pacsirtában* is. És megtaláljuk az *Aranysárkányban* a *Pacsirta* ironikus műfajelméleti rímpárját is a mélyponton levő Novák tanár úr meditációjában: „hol az összefüggés, a kapcsolat? Ilyen az élet? Nem, ez nem is az élet, csak a regények ilyenek, mikor az író egymásra torlaszolja az eseményeket, s nem indokolja meg kellően.”

Az *Édes Annában* a regényvilág ismét kinyílik, hiszen eseményei a magyar történelem drámai pillanatában, a kommün bukása körül zajlanak. Édes Annának azonban nincs köze hozzájuk, s reflexiók nélkül él a történelem forrágában. Némi túlzással élve azt mondhatnánk, hogy története annál gazdagabb jelentésű, minél kevésbé illeszkedik az okok és összefüggések rendszerébe. Ezért az ő regényében jogos mániáról beszélni, ami azonban éppúgy szabad a kórese-tek oki és okozati összefüggéseitől, mint ahogy független a közvetlen társadalmi motivációtól. Ilyen értelemben az *Édes Anna* két mánia alakulástörténetéből nő ki. Vízyné a cselédkérdés megszállottja. Ha róla szólna a regény, akkor az a rab-tartó rabságát állítaná elénk. Édes Anna mániája már erőtlenebb, mint ahogy

érzelmei mozoghatnak. Csupán a Vízy-lakás különös szagára figyel fel, amit sohasem képes megszokni. Majd gazdája, Kornél nevén akad fenn, ami még messzebb taszítja az egyébként is idegennek érzett világtól. Elcsábíttatása sem válhat tettének közvetlen okává. Először az elemi reflexévé vált engedelmesség vezeti, azután a testiség bódulata dönt helyette, s végül mindkét indítékát a részvét emeli érzelmmé. Amikor pedig bekövetkezik elhagyattatása, ismét visszacsúszik az elemi életbe. S végül hiába keressük tettének okát Vízyék nagy estélyének eseményei között is. Észreveszi ugyan, hogy az őt elcsábító Jancsi belecsókol Moviszterné nyakába, de csak zavarba jön, és a falnak fut. S az estély után miért bántaná Vízyné rendelkezése az edényleszedés elhalasztására, amikor korábban keményebb ridegséget is érzelm nélkül vett tudomásul? De a regény szó nélkül is cáfolja a gyilkosság közvetlen okait. Azzal, hogy éles vágással illeszti össze az estély végjelését és Anna megjelenését az ebédlőben, majd pedig a rémült pillanatot, amikor Vízyné észreveszi, hogy Anna az ágya szélén ül. Az elsőben a dialógus foglalhatná magában a közvetlen okot, de az megszakad. A második jelenetben betekinethetnénk Anna tudatába, ha az író nem vágná el filmjét, amikor belső monológjára sor kerülhetne. A harmadikban pedig már ismét Vízyné szolgáltatja az elbeszélés nézőpontját. Az ok és okozat viszonyának felderítése helyett Kosztolányi Anna viselkedésével és a maga tárgyiasított kommentárjával válaszol. Gyilkos tette után Anna kinyitja az összes ablakot, hogy ne legyen olyan egyedül. Amikor pedig a rendőr elfogja, szívét melegség járja át, hogy tegezik, s hogy a rendőr olyan, mint a legények a falujában. Moviszterrel pedig azt mondatja el az író, hogy az ember nem alkatrészeinek összege, hanem a nagy mindenség része. Amihez Anna bírójával hozzátéti: egy tettet nem lehet megmagyarázni se egy okkal, se többel, hanem minden tett mögött ott az egész ember a teljes életével.

Az ironikus műfajkritika az *Édes Annából* sem hiányzik. S célzottja itt már nem az öntelt racionalizmus hite, hanem éppen a lélektan, melyet az író gyakorlatlan, kijelölt frázisos ügyvédjével jellemeztet. A messzebb mutató összefüggésekben azonban ez az ironikus villanás inkább a lélektan szerepértelmezésének, mint szereptagadásának látszik. Többet remélt tőle, mint egy motivációs szerep betöltését vagy az ember új lélekrétegeinek a felfedezését. Egyik büszke percében ezt mondatja Esti Kornállal: „Olyan író akarok lenni, aki a lét kapuin dörömböl, s a lehetetlent kísérli meg.” Az ő nagy epikus művei tehát, ha a lélektani regények közé helyezzük őket, áttörik a határokat. Adekvát közegük a létábrázolás.

Most és tanulmányom bővebb változatában is szándékosan mellőztem a szakirodalmat, ha emlékszem is értelmező elődeim véleményére, a lélektaniség minősítésében kizárólag friss olvasatomra akartam támaszkodni. Aminek hátterében nyilván működnek azok a gondolatok, amelyeket a magyar irodalomtudomány felfrissülésének köszönhetek. S azt is sejtem, hogy következtetéseim mások Kosztolányi-értelmezésével találkozhatnak. Mégis hadd idézzem befejezőként egyetlen elődömet, Barta Jánost, aki 1937-es tanulmányában alighanem

elsőként ismerte fel Kosztolányi lélektanában a létábrázolást. „Részvét és filozófia találkozásából született meg az érett Kosztolányi elbeszélőművészete – olvashatjuk e tanulmány egyik summázatában –, epikus képzeletét egyformán táplálja a maga szenzuális-vitális affektivitása és metafizikai életérzése.” Az már messzebbre vezető kérdés, hogy Kosztolányi nem hisz egyetlen vagy azonos világban, csak világokban, az egyéniség világaiban. S hogy ennek az énnak a szabadságát a semmitől, a kivetettségtől származtatja. Folytatásnak kell tehát következnie, mely szükségképpen kilép a poétikai értelmezések köréből.

Juhász Erzsébet

A *PURGATÓRIUM* CÍMŰ SZINDBÁD-REGÉNY METAFORIKUS JELENTÉSE

Ha leegyszerűsítve akarnánk számot adni arról, hogy miről is szól Krúdy *Purgatórium* című regénye, azt mondhatnánk: Szindbád gyógyulásának történetét foglalja magában. Ez azonban nem egészen pontos, mert ugyanúgy állíthatnánk – okkal s joggal –, hogy egy haldoklástörténetről van szó benne, sőt épelméjűség és örület, álom és valóság, őszinteség és hazugság elválaszthatatlan kettősségéről is szól ez a mű. Mindezek az eldönthetlenségek a felsorolt ellentétpárok jelen-téseggyűtteseinek elemzése révén tárulnak fel, Elemzésük-értelmezésük a regény metaforikus jelentésére is rávilágít.

A *Purgatórium*, mint tudjuk, a Szindbád novella- és regényciklus körébe tartozik, méghozzá egészének zárórésze. Dolgozatunkat az elbeszélő Szindbád alakjának elemzésével kell kezdenünk. Ismeretes, hogy a Szindbád-novellák és -regények nem folyamatos egymásutánban születtek, Krúdy kisebb-nagyobb megszakításokkal írta őket. Így az első, 1911-ben keletkezett Szindbád-novellákat követően 1912-ben, majd 1915-ben, 1924-ben és 1925-ben, valamint 1929 és 1933 között tér újra meg újra vissza alakjához. A *Purgatórium* Szindbádja tehát semmiképp sem függetleníthető a ciklus előzetes darabjaiban szereplő Szindbádtól, noha jellemének sokfélesége mondható egyik legjellemzőbb saját-ságának. Szauder Józsefet idézve: „Szindbád [...] különös, ellentétes vonásokból összetett figura: cinikus különc, csupa szív ember, szerelmet unó és mindig csak szerelmes, kalandot és otthoni meleget egyformán élvező és otthagyo nyugtalan lélek”, de hadd folytassam tovább az idézetet: „e vonásait nem magyarázhatjuk az emléke, múltba, álomba feledkező világ ironikus bemutatásával s a cselekményesség, elemző, boncoló módszer feladásával. Ezúttal azoknak a – novellabeli – tipikus magatartásoknak az összességéről van szó, amelyek mélyén egy-egy életérzés dominált.” (SZAUDER 1961: 391) Ugyancsak Szauder József beszél Szindbádról, mint „egy magatartássá dermedt s csak az emlékezésben újjáéledő jelképről”, mely „múltjával együtt él”, azaz „jelene éppen a múlt, pontosabban a jelen s a múlt azonossága” (Szauder 1961: 379).

Minthogy dolgozatunk témája a *Purgatórium* című regény, így Szindbádnak csak azokra a vonásaira következtetünk röviden vissza, amelyek jelleme sokfélesége, jelkép-volta ellenére ebbe az utolsó Szindbád-műbe is átöröklődtek. Tekintettel arra, hogy a *Purgatórium* élet-halál küzdelemnek is felfogható, elsősorban a halál-motívum ismétlődő felbukkanására utalunk vissza. A halál a

betegséggel együtt már az 1911-ben íródott Szindbád-novellákban is szerepel. A *Duna mentén* című novella például így kezdődik: „Szindbád egyszer magányosan, barát nélkül élt egy kis faluban a Duna mentén, és megbomlott agyvelejét, zúgva kalapálgató szívét gyógyígtatta.” Vagy a *Szindbád álma* címűben: „Felébredt, és az álmoképbeli nők úgy tündeztek el a félhomályban, mint a lámpás fénye, amelyet téli estén visz keresztül a havas udvaron a gazdasszony. Még itt-ott, egy falon vagy szalmakazal oldalán megjelenik a lámpás bolygó fénye; egy-egy barna nőcske alakja hintázik a sötétség habjain, aztán a legutolsó, egy fényes szemű, tollas kalapú is eltűnik a messzeségbe – Szindbád egyedül marad a szívfájásával. És nemsokára ezután bizonyosan kezdi érezni, hogy most mindjárt, talán egy óra múlva meg fog halni.” Majd halálának rövid bejelentése után, jellegzetes szecessziós fordulatként olvashatjuk: „Szindbád fagyöngy lett.” A tízes évek Szindbád-novelláiban felbukkanó halálmotívum azonban lényegileg különbözik a *Purgatórium*ban fenyegető haláltól. Az előbbiekre, Bori Imre összefoglalását idézve, az jellemző, hogy itt „nem epikusan elmondható események, hanem lelki szenzációk novellái születnek (tehát) meg – ott a gondolatnak és a valóságosnak a határterületén. Krúdy hőse, alakmása segítségével, a lélek diktátumaiban éli meg a világot, s ha van, aminek engedelmeskedik képzelete, az elsősorban szeszélyének szecessziója.” (Bori 1978: 62) Hogy bizonyos összefüggéseket mégis feltételezünk közöttük, azt arra alapozzuk mindenekelőtt, hogy az egyes visszatérő motívumok a terjedelmes ciklus egészén belül éppoly átváltozáson mennek keresztül a végkifejletnek tekinthető *Purgatórium*ig, mint ami Szindbád alakjára is jellemző. Sőt megkockáztatunk egy olyan föltevést is, hogy a preraffaelita-szecessziós Szindbádtól az utolsó Szindbád műig a tobzódó játékoság átalakulásának hasonló folyamata játszódik le a végső gondolati és stílári elkomorulásig-szigorodásig, mint például Kosztolányi esetében az *Egy szegény kisgyermek panaszai* című korai verseskötetétől az utolsó, *Halotti beszéd* s a hozzá hasonló nagy verseiig.

Visszatérve a halál-motívum nyomon követéséhez, elmondható, hogy az 1915-ben írt Szindbád-novellákban fordul elő a leggyakrabban, de itt nem fenyegető halálként szerepel. Ezekben a novellákban Szindbád halott, pontosabban visszajáró kísértet. Kísértet-Szindbád szerepel például az *Éji látogató* című novellában: „Szindbád egy őszi napon elhagyá a kriptát, ahová saját akaratából elhelyezkedett, midőn önkezüleg vetett véget életének.” Vagy *Az ecetfák pirulása* címűben, „szeszélye szecessziójának” teljes pompájában: „És halála után egy őszi napon visszatért abba a házba, a csendes vízivárosban, mintha tegnap ment volna el, a kakas a helyén vigyázott, és az ecetfák várakozólag állongtak piros díszükben, mint megannyi udvari testőrök, nemsokára erre jön egy öreg hercegi pár, és lehajtott fővel továbbmegy.” De idézhetnénk még a *Vörös ökör* című novella oly jellegzetes sóhaját, mely a legközelebb áll a *Purgatórium* ambivalens élet- (és halál-) szemléletéhez: „Élet – gondolta Szindbád. – Leder, szent és megunt élet! Mily jó volna visszamenni beléd!”

A múltba való „elutazást”, a múlt idők felidézését-főlelevenítését az író valamennyi méltatójával egybehangzóan Szindbád létezésének fő mozgatórugójaként tartjuk számon. Kiegészítve ennek a múlt és jelen idő-viszonynak a természetrajzát azzal a dimenzióval, amelyet Szauder József a következőképpen határoz meg: „Krúdy Szindbádja az a hős, akinek a jelene, mint felszíni látszat, a mögötte fokozatosan felgyúló sugarakban – a múlt fényeiben – porlik szét, mintha a jelenvaló élet tartalmát-igazolását, megváltását! – csak annak a múltnak spontán felszakadása és újjáéledése hozná el, amely csupán beledermedt a jelen gesztusaiba, érzelmeibe vagy tárgyaiba, onnan bármikor kiszabadítható.” „De – teszi fel a kérdést Szauder – tartalom-e, igazolás, megváltás-e a jelen – a felszín, a látszat – részére az, amit mélyebb, feledésbe hullott rétegeiből fel lehet bűvölni? Inkább a reménytelen, lezárt égboltú, megmásíthatatlan világ törvénye tűnik ki belőle, a teljes illúziótlanság parancsa, hiszen a múlt, mely feltámad, s megigézi a jelent is, távolból irányított automatává téve az egyént, maga sem különb, szebb, igazabb a jelennél...” (Szauder 1961: 377)

Ha elfogadjuk (márpedig el kell fogadnunk), hogy Szindbád valamennyi utazása valóságos utazás helyett az utazás illúziója csupán, beleértve ebbe azt is, hogy az utazást eleve nem szó szerinti értelemben fogjuk fel, hanem allegorikaként – még így is szembeötlő az a különbség, mely a Szindbád-novellákat és regényeket a *Purgatóriumban* is meglevő allegorikus utazástól élesen megkülönbözteti. Ha az emlékezést a múltba való utazással fogjuk fel, s lényege szerint így ragadható meg, akkor arra is fel kell figyelnünk, hogy a *Purgatóriumban* ez az emlékezés önmaga ellentétébe csap át: *emlékezetkihagyássá* lesz. Szindbádot ugyanis „lelki katasztrófája, tökéletes megnyomorodása” idején az a kízó érzés gyötri, hogy kiesett az emlékezetéből bizonyos időszak, amelyben fogalma sincs, mi mindent követhetett el. „Bárcsak tudnám végre – olvashatjuk a *Különös betegápolók* című fejezetben –, hogy mit csináltam e szörnyű napokban! – mormogtam magamban olyan fogcsikorgatva, hogy a fogaim megfájdultak, sőt az állkapcsom is.” Vagy: „a haldokló már csak abból a szempontból tengette-lengette életét, hogy megtudhassa, mit követett el eszméletlen napjaiban, mivel vádolja őt az ügyészség” – így *A szerelem eljön a szörnyetegek közé* is című fejezetben. Minthogy azonban az emlékezetkihagyás okozta űrt, a semmit nem lehet beutazni, a *Purgatóriumban* az emlékezés, a múltba utazás a bomlott ész hallucinációinak, vízióinak, kényszerképzetekének térségében játszódik le; az „utazás” a téboly tartományában megy végbe. Mielőtt azonban ennek az utazásnak a mibenlétét megkísérelnénk elemezni, felhívnánk a figyelmet még egy összefüggésre. Úgy tűnik ugyanis, hogy bizonyos szálak a kísértet-Szindbád misztikus történeteit is hozzákapcsolják a *Purgatóriumban* ábrázolt-megjelentetett tébolyhoz mint a beutazásra egyedül megadott térséghez. A kísértet-Szindbádnak az élőkhöz való elutazásairól, hazalátogatásairól, visszajárásairól szóló novellákban ugyanis a történet tere – bármennyire is misztikusan vagy fantasztkusan hat – külső, ténylegesen adott térként nyer ábrázolást, míg a *Purgatóri-*

umban a „történet tere a szereplő állapotának kivetítődése” – belső tér tehát; a kísértet-Szindbád hazajárása még inkább csak kuriózum, a *Purgatórium* Szindbádja számára viszont a kísértet-lét téboly formájában már belsővé átlényegült élménye annak az írói tudásnak és tapasztalatnak, amely valahol mégiscsak egy töről fakad.

A *Purgatórium* elbeszélője egyes szám első személyben és szubjektív hangnemben ad számot az eseményekről, illetőleg a vele megtörténteokről. A továbbiakban azt kívánjuk elemezni-körüljárni, melyek azok az elbeszélőre jellemző sajátságok, amelyek eredményeképpen lényegtelen mellékkörülmennyé törpül az a tény, hogy Krúdy a dokumentumok és föltevések alapján számos önéletrajzi elemet épített bele regényébe, minthogy mindennek ellenére nem „regényesített” önéletrajzi dokumentumként olvassuk e művet, hanem olyan regényként, amelyben a benne megteremtődő metaforikus szintnek köszönhetően a késői, a beért (halálra-ért) Krúdy egész életérzésére és világlátására is fény derül. Annak az átváltozásnak, amely a Szindbád-novellák és – regények előbbi darabjait a *Purgatórium*tól oly élesen különválasztja – amiért tényleges metamorfózisról beszélhetünk a *Purgatórium* Szindbádja esetében –, ebben az értelemben van kivételes jelentősége.

A *Purgatórium* elbeszélője, mint mondtuk, szubjektív hangnemben mondja el az eseményeket. Ehhez járul döntő mozzanatként az, hogy ez az elbeszélő én kettős, azaz hasadt én. Egyfelől a megbomlott én fantazmagóriáit beszéli el, másrészt viszont ezeket a kényszerképzeteket utólag nemegyszer korrigálva, a ténylegesen megtörténteokről beszél. Ez a kettősség azonban szinte sohasem választható egyértelműen külön egymástól, folyamatosan belejátszanak egymásba, kiegészítik egymást, mert mindaz, amiről szó van, nem a józan és a megbomlott én dilemmája, hanem alapvetően adott kettősség, eldönthetetlenség. Föltehetően a kettősségek egymásba villódzásának köszönhető a mű metaforikus szintjének megteremtődése.

A regényben mindenekelőtt adva van a betegek és egészségesek ellentétpárja. Minthogy egyetlen első személyű elbeszélő ad számot a mű összes külső és belső történéseiről, ez az elbeszélő én lényegében nemcsak egészséges és beteg énré hasad, hanem ugyanaz az egymásba játszó kettősség jellemzi akkor is, amikor a többiekéről beszél. Az azonban nem egyszer eldönthetetlen, vajon melyik én számol be róluk, az egészséges-e vagy a bomlott. Tény azonban, hogy ennek a megítélhetetlenségnek az eredménye, hogy számtalan helyzetben az egészségesek világát bolondabbnak érezzük, mint a bomlott ész tévútra csúszott megfigyeléseit és következtetéseit. Ezt a hatást az író talán mindenekelőtt azzal éri el, hogy noha azt ígéri, hogy olyan „szárazon” fogja elmondani „élettörténetének egy részletét, mint egy statisztikai jelentést”, ez a szárazság mégsem így jut érvényre. Arról van ugyanis szó, hogy a külvilágra vonatkozó észrevételeinek, megfigyeléseinek elbeszéléseiben ez a szárazság úgy nyilvánul meg, hogy a bábszerűt, a gépiest, a nevetségest, az eszméletlent emeli ki. Hadd jegyezzük

meg: nem új keletű írói eljárás ez Krúdynál; ahogyan Bori Imre figyelmeztet rá: „A tízes évek második felében a tárgy-egyen lép fel Krúdy művészi életszínpadára.” (Bori 1978: 124)

A külvilág egyik megtestesítője a doktor Cipésznek nevezett elmeorvos, akit így ír le: „Kedves szerkezetei közé tartozott az éneklő gramafon és az éneklő rádió, mégpedig egyszerre – amit úgy képzeltem el, hogy a főorvos egyik fülére a rádió kagylóját helyezi, a másik fülét a gramafon tölcserére hajtja [...] Ezen kívül voltak ébresztőórái, madárfüttös sípjai, különböző hangú csengői és rézmozsarai, amelyeket nagy passzióval megszólaltatott, amikor fetrengtem kínomban.” Eldönthetetlen, hogy a bomlott vagy az egészséges én gyanújaként értelmezzük-e az említett doktorra vonatkozóan a következőket: „haragban voltam vele, nagyon kéfélt arcával, feltűnő kézmozdulataival, nyugtalanító viselkedésével, amelyet nem tarthattam megbízhatónak egy orvos részéről, aki az élet és halál ura... Elmeorvos volt. Hátha őt is utolérte az elmeorvosok gyakori betegsége? Talán titokban megőrült?” Hasonló tárgy-egyenekként ad számot az elbeszélő azokról a betegekről, „akik a szanatórium szép parkjában, bizonyosan csodaszép parkjában mutatkozva töltik életüket, bágyadt kis, képzelt és dédelgeteti betegekkel garnírozott életüket”, akik úgy viselkednek „a szanatórium borzalmasan szép parkjában, mintha a műkertész ültette volna őket növényeivel együtt”.

Az idézett esetekben az ironikus hangnem jobbra csak lappangva van jelen, a „külvilág” többi képviselőjének esetében viszont már egyértelmű, sőt döntő láttatásmódként érvényesül. Ez a metsző ironia jut érvényre az ápolók szerepeltetése során, s a „veresnek” elnevezett főorvos esetében is. „A veresnek kék szeme volt – olvashatjuk *A veres megjelenése* című fejezetben –, és mindig nevelt, mint a nagyon okos embereké, akik tán mindent tudnak a világon, mert a veresről fel lehetett tételni, hogy az orvosi tudomány kimélyítése szempontjából már egyszer-kétszer meg is halt, hogy a maga személyén, így a legnagyobb megbízhatósággal: kipróbálja a halál titokteljes pillanatait, lelki és testi érzéseit – de mindig gondoskodott arról, hogy vissza is jöhessen a földre, mielőtt valóban a másvilágra menne. Csak éppen az utat akarta jól kiismerni odáig, hogy mindent tudjon azoknak a megmentéséért akiket komolyan szeretett a betegek közül.” Vagy ugyanebben a fejezetben betegeket az egészségesektől alapvetően elválasztó különbség tagadásába támadó általánosabb érvényű ironiaként: „A haláltól nem kell félni, minden bizonnyal én is meghalok – mondta egyszerűen a veres, és szeme úgy ragyogott, mint a legtavaszasabb égboltozat, amely valaha a földön járt.” Ha azonban jobban megfigyeljük az idézett részleteket, az ötlík szemünkbe, hol itt már valójában nem is a metszően ironikus hangnemet érezzük igazán hangsúlyosnak, hanem azt az életérzést és világlátást, amelyből táplálkozik: a teljes ábrándtalanságot.

A *Purgatórium* talán mindenekelőtt annak köszönhetően foglal magában önmagán túli jelenségeket, hogy az elbeszélő én épelméjűség és örület közötti hanyódása oly mély és megrendítően hiteles ábrázolást nyer benne. Kövessük

nyomon – mintegy mesterségesen különválasztva – a „bomlott agyvelő” megnyilatkozási formáit. Egyike ezeknek a képzelt szerelem. S itt, rövid kitérőben megint csak vissza kell utalnunk a Szindbád novella- és regényciklus előző darabjaira, amelyeknek mindegyikében központi szerepet játszott a szerelem, s ha főszerepet nem is játszott, de valamiképpen tartalmazta ezt az élményt. A szerelem, különösen a tízes évek Szindbád-novelláiban, úgy tűnik fel, mint a teljességigény egyedül lehetséges megelésmódja. Tágabban, „lelki szenzációként” értelmezve ezt a tényt, ahogyan Bori Imre írja erre vonatkozóan: „Az ember szeme elől eltűnő valóság problémájával áll szemben az író, amikor hősét és alakmását a lelki szenzációk keresésére indítja, s arra ösztönzi, hogy ami még birtokuk, tehát ami még megmaradt a 'valóságból' [...], annak segítségével új életképeket teremtsenek, s mintegy visszapereljék a valóság teljességének illúzióját. Mondanunk sem kell: egy lírai költői evokáció erejéig sikerül csupán. Ezért szólnak a Szindbád-novellák egyszerre a vágyról és realizálásának lehetőségéről.” (Bori 1978: 65.) A Szindbád-ciklus minden egyes szerelmi szituációja ironikus végkicsengésű. Ironikus, mert az élmény örök átmenetisége, mulandósága, valójában: megélhetetlensége fogalmazódik meg bennük, s önironikusan, mert a vágy szüntelenül újratermődik, mit sem okulva a vereségből. A szerelemvágy a *Purgatórium* szélsőséges körülményei között is felébred, mégis alapvetően különbözik még a leggroteszkebb (például az 1925-ben íródott) szerelemábrázolásoktól és értelmezésektől is. Gyöngyi és Fischerin, die Kleine alakjában a bomlott agy hallucinációjaként tűnik fel. Fischerin, die Kleineről mondja az elbeszélő: „Hát eljött a legzavarodottabb, legfurcsább, legérthetlenebb azok közül, akiket ismerni szerencsém volt. Csak gyerekeire való állandó hivatkozással lehetett őt visszatartani attól jó darab ideig (egy vagy két évig), hogy meg ne öljön engem és magát, mert a teljes egyesülést csak így tudta elképzelni.” Túl a hallucinációs élményeken, az elbeszélő épelméjű énjének ez a közbeékel magyarázata, kiegészítése megint csak azt az irónián túli ábrándtalanságot érzékelteti, amely a ciklus előző darabjaiban idegen volt az írótól. A másik *Purgatórium*-beli szerelemélményt a Madám képzelt szerelméből táplálkozó viszonszerelem testesíti meg, melynek csúcsa a következő néhány mondat: „– Nagyon sajnálom szegényt, oly türelmesen fekszik az ágyban, mint gyerek.

Ezen aztán elgondolkodhattam egész éjszaka...

Andalító gondolat volt azt hinni, hogy nekem szólt.”

A képzelődés, remény, vágy, tévhit, kényszerképzet és minden ténylegesen megélhetőnek a teljes képtelensége, mindenkori illuzórikussága benne van ebben az apró helyzetképben. Úgy tűnik, Szindbád szerelemélményét ez a néhány mondat fogalmazza meg a maga végső lecsupaszítottságában.

Azokra a további fejezetekre is, amelyek a „bomlott ész” működéséről adnak számot, egyaránt jellemző a tisztánlátás és a képzelgés közötti ide-odavillódzás. A macskák, a kutyák és a lovasrendőrség „merényletének” esetében mindig megtaláljuk a realitás magvát. Minden esetben önnön fenyegetettségét túloz-

za el az elbeszélő, ám ugyanakkor, anélkül, hogy közvetlenül szót ejtene róla, a külvilág, a többiek terhes, elviselhetetlen voltáról ad számot. A szanatórium dísznövényekre emlékeztető dísz-betegei jót mulatnak a kellemetlen eseten, hogy a halállal viaskodó Szindbádnak egy macska ugrik az arcába, a kutyaviadal elbeszélésekor nemcsak az elbeszélőnek betegségében kiéleződött érzékeny halálásáról veszünk tudomást, de arról az abszurdumról is, hogy a világban vannak hisztériás öreg bárónők, akik kutyát tartanak, mert nincs jobb dolguk. Ezek a részletek a semmitmondó, haszontalan életek sokaságát is felvillantják, a kockázatnélküliség langymeleg, növényi közönyét, sőt eszméletlenségét. Szindbád viszolygása, sőt irtózása a többiektől így válik önmagán túlmutatóvá, hiszen a többiek a külvilágot jelentik kicsiben, s ez a világ kisszerű, nevetséges és terhes. A többiekkel szemben az elbeszélő testi-lelki megszenvedettsége, elesettsége még a maga hiábavalóságában is a lehető legnagyobb értéket jeleníti meg. Ez a szenvedés kényszerképzet és valóság keveredésének formájában csúcsosodik ki, épp túlfokozott megéltsége folytán *A lovasrendőrség merénylete* című fejezetben: „Feküdtem a pápaszemes rendőr tekintete előtt macskával harcolva, feküdtem a virágkereskedő kutyája előtt, akitől fohászkodva kértem, hagyná abba a bömbölést, feküdtem Karvalyi úr előtt, hogy mentsen meg titkaitól... Amikor a pesti lovas rendőrök kezdtek rohamozni a kikövezett Aréna úton, amely felé ablakaim nyíltak. No most a lovas rendőrök elé kell feküdnöm hogy megkegyelmezzenek.” Hogy a fenyegetettség mennyire túlnő a „bomlott ész” hallucinációs kényszerképzetein, arról az elbeszélő utólagos korrekciója tesz tanúbizonyságot. Érdekes mindkettőt idéznünk: „No, most mindjárt meghalok – olvashatjuk a megjelenített élményt –, amint az első lovas rendőr beugrat az ajtón és szétapossa a fejemet. A párna alá menekültem, de oda is elhallatszott a vad rohamozás.” Majd a kiigazítás: „Mint később kiderült, a testes kocsisok sztrájkoltak Pesten, és a szanatórium körül verték szét őket lovas rendőrök.”

Hasonló egymásba játszás jellemzi a halálvágy–halálfélelem ellentétpár esetében is a józan én és a bomlott én megfigyeléseit, élményeit. A *Purgatórium* Szindbádja beszámol kábítószeres álmairól, amelyeket a nyugtalan testét lekötöző pokrócok között álmodott. Ezeknek az álmoknak a legszebbike saját halálának álma volt. A halál „úgy jelent meg a pokrócban, mint aki végérvényesen rendet fog teremteni az összes zűrzavaros érzések között”. A halál tehát egyfelől a legfőbb jónak minősül az elbeszélő kettős tudatában: „Meghalni! Meghalhatni!” – sóhajt vágyakozva. A halálvágy pedig a megélhető érzések legszebbike lesz: „A pokrócban mindig úgynevezett kellemes halálvágyat éreztem, mint aki egy-egy zűrzavaros világból, az ördögösök ordításából, a tébolyodott pénz- és embervérszomjasok közül: egy égő házból menekednék ki, amikor nem jövök ki többet a pokrócból, hanem szökevény módjára eltűnök mindenféle üldöztetés elől, azaz meghalok” – olvashatjuk a *Halálvágy* című fejezetben. Itt is szembeötlő, hogy milyennek látja, érzi a bomlott én a világot, az azonban már túlmutat önmagán, tehát nem az épelméjű és a tébolyult én kettős működésének körébe

tartozik, hogy a világ egyfelől égő házhoz hasonlatos, ahonnan menekülni kell, ugyanakkor ez a kettős én magából a szanatóriumból szeretne mindenáron menekülni, de nem a halálba, hanem a „ledér, szent és megunt” életbe. Ezek az egymásnak ellentmondó kívánságok már egyértelműen az élet, a világ egészét minősítik, mely egyidejűleg józan és esztelen, elviselhetetlen és mégis az egyetlen kiút, mert rajta kívül semmi sincs. Ezért van, hogy a halálvágy, de a halálfélelem is egy töről fakad itt.

A *Purgatórium* Szindbádjának életvágy–halálvágy, illetőleg halálvágy–halálfélelem közötti ingadozásában a regénycímre visszautalóan metaforának tekinthetjük az ördögök és az angyalok viaskodását. Amikor a halálvágy kerekedik fölül, az a remény kerül előtérbe, hogy a „jó halál” majd „kijátssza az ördögöknek az angyalokkal való viaskodását”. Az életet egyértelműen mindig az ördögök testesítik meg, ezzel hozható összefüggésbe, hogy az elbeszélő kettős énjének bomlott fele mindenkor az élet zűrzavarát idézi fel, s így mintegy élményszerűen valószínűsíti az épelméjű én élményeit, tapasztalatait. Ugyanakkor arra is fel kell figyelnünk, hogy az angyalok „másik világa”, bármennyire kívánná is szenvedései során Szindbád, sohasem képzelhető el számára máshogy, mint teljes megsemmisülésként, amelyben a megváltás mozzanatát egyedül az élet s a vele elkerülhetetlenül együtt járó testi-lelki szenvedés terhétől való megszabadulás képezi.

A purgatórium szó, mint tudjuk, tisztítóhelyet, tisztítótüzet jelent, ahová a katolikus vallás tanítása szerint a bocsánatos bűnökkel terhelt lelkek jutnak, mielőtt elnyernék az üdvözülést. Szindbádnak, noha tűzben perzselődéshez hasonlíthatók szenvedései, nem jut osztályrészül az üdvözülés; az angyalok helyett az ördög győz a párviadalban. Ha a regénycím szellemében bűnhődésre utaló metaforaként fogjuk fel Szindbád szanatóriumi szenvedéseit, akkor azt is figyelembe kell vennünk, hogy nem emlékszik bűneire, noha heves büntudat gyötri. Szindbád súlyos betegségből gyógyul fel, a megváltást, a vallás felfogásával ellentétben itt a gyógyulásnak kellene meghoznia, az egész regény azonban az élettől való eliszonyodás érzéseiről ad számot, ennek értelmében viszont egyedül a halál adhatna üdvözítő feloldozást. A purgatórium fogalma azonban a regényben ártértelemeződik: a végső tisztánlátás elnyerésének tisztítóhelyévé lesz, olyan köztes állomássá tehát, ahonnan sehová sem vezet út.

A regény zárórészében így töpreng a lábadózó Szindbád: „Dehát akkor kihez hasonlítok, ha valaki erre megy, megnéz, és fogalmat akar alkotni a látványról, melyet nyújtottam?

Kihez? – szólalt meg bennem egy ábrándtalan hang – megmondom mindjárt, hogy kihez. Egy leleplezett svindlerhez, egy tetten ért hamiskártyáshoz, egy vén, talajvesztett szélhámoshoz, aki a betegségével, de a halállal is huncutkodni akart, de az orvosok és a papok, a valódi szélhámosok (á la Lakics) okosabbak nála, és nem engedték, leleplezték, visszakergették a mindennapi életbe, miután nem érdemes vele foglalkozni se mint beteggel, se mint haldoklóval.”

Ezt a „svindlerséget” a minden illúzióval, szecessziós játékossággal és excentrizmussal leszámolt Krúdy életszemléletének és világlátásának tekinthetjük, immár leplezetlen nihilizmusa szinonimájának tehát, a regény egészét pedig, az életmű végső akkordjaként a se megváltható életben, se megváltó halálban lényegében soha nem hívó író végső számadásának. Ennek az életérzésnek és világlátásnak minden önámításától megtisztított művészi dokumentuma a *Purgatórium*.

Irodalom

BORI Imre 1978. *Krúdy Gyula*. Forum, Újvidék

SZAUDER József 1961. *A romantika útján*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest

Dérczy Péter

SZECESSZIÓ ÉS VILÁGKÉP ÖSSZEFÜGGÉSE CSÁTH GÉZA PRÓZÁJÁBAN

E dolgozatban arra szeretnék, ha nem is feleletet, de legalább néhány magyarázatlétezőséget adni, hogy miért nem igazán jogos a Csáth-novellákat „égi” és „földi” művekre osztani. Köztudomású, hogy a prózai életmű ilyen felfogása, megbontása még Illés Endre révén terjedt el, és sokan – bár árnyalásokkal, finomításokkal, de – átvették ezt tőle. A dolgozatban tehát azokat az összekötő kapcsolatokat próbálom megtalálni, melyek ezt az ellentételezést valamilyen formában megszüntetnék. Ehhez az első lépés a novellaszerkezeten keresztül történhet.

A Csáth-novellák egy szerkezeti sajátága

Talán első pillantásra nem is szembetűnő, hogy Csáth Géza novellái egy hagyományos, tradicionális prózaformához kötődnek, hiszen a tartalmi-tematikai újítások – mint a szubjektivizált álomleírások vagy a pszichoanalízis szemléletéből kinövő novellák – ezt elfedik. Pedig novelláinak nagyobbik része szerkezeti formáját tekintve valóban egy hagyományos elbeszélőtípusba tartozik. Kevésbé feltűnő ez mondjuk olyan művek esetében, mint a *Trepov a boncolóasztalon*, *Apa és fiú* vagy a *Vasút*, illetve a *Katonai behívó* című novellák esetében, melyekben a stílus és a már említett tematika révén Csáth valóban eltávolodik valamelyest a hagyományosabb formáktól, bár itt sem igazán.

Sokkal feltűnőbb viszont a novellák egy másik, jelentősen nagyobb csoportjánál. Úgy tűnik, a Csáth-novellisztikában az uralkodó novellatípus a keretes elbeszélés, melyre Csáth rövid pályájának bármely időszakából hozható példa. A keretes elbeszélés a legősibb formákhoz tartozik, a történetmesélés egyik alapformája. Boccaccio, Chaucer alakították klasszikusan e szerkezetet, s ezen óriási tradíciókkal rendelkező elbeszélésváltozat a magyar századforduló epikájában is élénken élt. Csáth novelláinak modern kiadásaiiban – *A varázsló halála* és az *Ismeretlen házban* című gyűjteményekben – összesen 62 novella olvasható (nem számítva most a regénytöröredéket), majdnem a teljes életmű. Ezek közül 38-ban fedezhetők fel a kereteselbeszélés határozottabb vagy elmosódó, éppen csak nyomokban fölfedezhető elemei.

A keretes elbeszélés nagy általánosságban vett lényege, hogy az adott mű két szerkezeti elemből áll. Egyrészt magából a keretből, mely részben az elbe-

szelés indítását foglalja magában, részben pedig az elbeszélés zárását. A másik elem maga a tulajdonképpeni történet, mely e nyitó és záró keret közé ágyazódik, ékelődik. Ez gyakorlatilag egy klasszikus novellaszerkezetet képez, mely a beékelt történet révén tartalmaz akár egy csattanóra épített, poénnal záruló történetet, de tartalmazza általában az elbeszélő viszonyát is a bármilyen módon előadott történethez is. A keret lényege ugyanis, hogy az elbeszélő bizonyos szituációba helyezi a történetet. Például, igyekszik olyan fénybe állítani a majdani beékelt tulajdonképpeni történetet, mint ami valóságosan megtörtént. A legjellegzetesebb típusok, amikor a nyitó keretben úgy állítja be az elmesélendő történetet, mint aminek szemtanúja volt, maga is jelen volt az eseményeknél. Az elbeszélő ezzel a módszerrel próbálja hitelessé tenni az elbeszélendő történetet, annak valóságosságát alátámasztani. Röviden, az elbeszélő mintegy realiztikussá, valóságossá teszi a történetet, s igyekszik kiszűrni belőle ilyen módon a fikcionalitás látszatát. A záró keret esetleges utólagos kommentárjaival, az elbeszélő magyarázataival lényegében ugyanezt a szerepet játssza. Túl ezen azonban a zárókeretnek egyéb funkciója is van, összefüggésben természetesen a nyitókerettel. A beágyazott történet, mely önmagában is kerek egész, e sajátos szerkezeti vázzal további kerekdedséget biztosít a teljes történetnek. Az elbeszélő a valóságosságot is hangsúlyozza azzal, hogy a keretes formával még inkább lekerekíti, önmagába záruló formává alakítja az amúgy is zárt szerkezetet.

Ha mármost Csáth esetében tudatosítjuk azt, hogy mint utaltam rá, egyik uralkodó novellatípusa ebbe a szerkezetformába tartozik, akkor ez önmagában is meglepő, hiszen Csáthról az az általános képzet, hogy a fantasztikum, az abszurditás felé forduló elbeszélő. Tovább fokozza a különösséget, hogy – bár novellisztikája sem tematikai, sem formai értelemben – nem túl változatos, mégis a keretes elbeszélés nyomai, elemei összes novellaváltozatában megfigyelhetők.

Vessünk egy pillantást a Csáth által alkalmazott kerettípusokra ezek után. A leghalványabban érzékelhető, éppen csak jelzett keret, ráadásul nem is a megszokott klasszikus értelemben a *Szeptember* című novellában található, melynek „foglalata” lényegében csak egy stílári keretezés alkotja, nevezetesen, hogy az indító és záró mondata a műnek majdnem szó szerint megismétlődik. Az *Ismeretlen házban* című novellában ennél valamivel konkrétabb a keret, itt sem abban az értelemben azonban, ahogy azt az általános jellegnél érintettem. Utolsó időszakából véve újabb példákat, a *Tálay főhadnagyban* vagy a *Dénes Imrében* bár realiztikus módon, de itt is csak jelzésszerű, nem is igazán kiépített a keretezés. Utóbbinál például csak annyi értendő rajta, hogy az elbeszélő a zárómondatokban mintegy valószerű kulcsot, magyarázatot ad, mintegy tudálékoskodik a novella értelmezésében.

Igazi keretes elbeszélés viszont például a *Fekete csönd* című korai novellája, *A béka*, a *Találkoztam anyámmal*, *Pál és Virginia*, vagy még inkább a *Gyilkosság*, a *Délutáni álmom*, *Irén mama*, *A kis Emma*, *Egyiptomi József*, a „*Souvenir*”, a *Kisfiúk*, de még jó néhányat említhetnék.

Külön csoportot alkotnak azok a novellák, melyekben valamilyen módon szerepel a keretezés, de vagy hiányzik az indító rész, vagy hiányzik a záró keret, vagy éppen alig hangsúlyos egyiknek-másiknak vagy mindkettőnek a megjelenése. Ilyen például a *Rozi* című novella, ahol mindössze három rövid mondat érzékeltet valamit a keretszerűségről, de a zárás teljesen hiányzik, még ezen a szinten is. Hasonló típus az *Anyagyilkosság* is, ahol is a nyitómondat (vagy nevezzük keretnek) szintén épp csak jelzésszerű: „Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk, ebből rendesen baj származik” – szól a novella indítása. Ez – azon túl, hogy mintegy előre magyarázatát tételezi a bekövetkezendő eseményeknek, mintegy az egész történetnek – másfajta elbeszélői viszonyt is kialakít, mint ami majd az elbeszélő történetben kap helyet. Metaforikusan fogalmazva, az *Anyagyilkosság* e nyitó mondata olyan, mintha egy nyitó keretbe – történetesen akár egy anekdotázó elbeszélő felvezetésébe – *in medias res* kapcsolódnánk be.

Az összes eddigi példák közül kétségkívül a legérdekesebb az *Egyiptomi József*. Nemcsak azért, mert határozott, meglehetősen hangsúlyos mind a nyitó, mind a záró keret, melyek együttesen egy kifejezetten hétköznapi, mindennapi és főleg realisztikus, valószínű keretformát eredményeznek, de azért is, mert mint Dér Zoltántól tudjuk, e novellának szövegváltozata is rendelkezésünkre áll. Ez a szövegváltozat későbbi, mint az általánosan ismert novella, tehát Csáth valami miatt nyilvánvalóan úgy érezte, hogy a mű további kidolgozást igényel. Ez újabb változat néhány lényeges ponton eltér az eredetitől – ezek a változtatások azonban szinte kivétel nélkül a novella keretét érintik. Túl azon, hogy a keret és a beékelte történet amúgy is meglévő ellentétét, feszültségét Csáth ezzel tovább fokozza, szembeveti, hogy a keret jelentősen bővítette. Kifejezetten magyarázó részeket épített bele, például az álom természetéről, s a keret valószínűségét bővítette a környezet, az egész elbeszélői szituáció részletezésével. Itt, ebben a változatban olvasható egy véleményem szerint ebből a szempontból is fontos, más, a szecesszióval közvetlenül összefüggő kérdésben pedig talán még fontosabb fejtegetés is: a nyitó keret álommagyarázásakor a keret elbeszélője így fogalmazza meg viszonyát az álomhoz: „Az álom reális dolog, életérték, megbecsülendő, finom elmemunka, akár valami szép vers vagy mese, ami közvetlen és szinte lemérhető élvezetet szerez.”

Még egy példát érdemes talán megvizsgálni közelebbről. A korábban már említett *Pál és Virginiáról* elmondtam, hogy nem klasszikus keretes elbeszélés, mert a zárás hangsúlytalan, igazából nem oly mértékben jelölt, mint a nyitó keret, hiszen szigorúan véve mindössze egy mondat: „És ez az egész.” A nyitás azonban még a szokásosnál is hangsúlyozottabban formálja meg a keretet, illetve a keret elbeszélőjének viszonyát a történethez, melynek jelen esetben szintén ő az elbeszélője. A nyitásban egész kis poétikai fejtegetést találhatunk az elbeszélés mibenlétéről, és kibontott elbeszélői viszonyulást, melyet majd a teljes történeten következően végig visz. A nyitó keret így szól: „Pál és Virginiának a törté-

netét akarom elmondani. De valamitől félek. Az olvasó – tudom – végigfutja a szemével a tárcát. Ha látja, hogy az utolsó részben valami élénk és furcsa dolog van – szaggatott párbeszédekkel például –, amelyet az írónak valahogyan sikerült érdekessé tenni, akkor esetleg kedvet kap, és elolvassa az egészet is. De különben nem. Ezért szeretném igen furcsán, színes részletességgel, izgatón megírni ezt a történetet. De nem lehet. [...] Ezen kívül nagyon szeretem őket: Pált és Virginiát. Jó ismerőseim, és nem vinne rá a lelkem, hogy mint valami idegen lényekkel, elkomédiáztassam velők a papiroson a történetüket. Elmondom hát csak így.” Pillanatnyilag számunkra most az lehet fontos az idézetből, hogy Csáth, illetve az elbeszélő milyen mértékben igyekszik valószerűsíteni magát a történetet. Formulátokat alkalmaz, ismerőseinek mondja a főszereplőket stb. annak érdekében, hogy a történetnek ne a fikcionalitását, hanem a megtörtént, hiteles jellegét emelje ki, s helyezze a történet előterébe. Ez pontosan ugyanaz a módszer, amelyet az *Egyiptomi József* szövegváltozatában is láthattunk, itt talán még jelöltebb formában. S nemcsak a keretben, a nyitásban, melynek magyarázkodása önmagában is erre törekszik, de a főszövegben is: minduntalan elbeszélői kiszólások, kommentárok figyelmeztetnek, utalnak vissza a nyitó elbeszélői helyzetre, azaz felhívják a figyelmet, hogy a beígért igazi, megtörtént történetet olvassa az olvasó.

Sajátos racionalizálási szándék működik tehát a keretes vagy keretszerűnek minősíthető Csáth-novellák egy nagy részében. Mint láttuk, ez érthető lenne önmagában az olyan álomszerű vagy ténylegesen álmot elbeszélő novellákban, mint az *Egyiptomi József* vagy a *Délutáni álmom*, kevésbé érthető első pillantásra például az olyan típusnál, mint a *Pál és Virginia*. De erre később térek vissza.

A keretes forma alkalmazása tehát a Csáth-novellák jó részét valamilyen formában zárttá teszi, önmagába záruló, megbonthatatlan entitássá. Nyitott szerkezetet keveset találhatunk ebben a típusban is, de a más szerkezeti elemekkel építkező novellák is, úgy tűnik, hasonló jelleggel bírnak. Ez utóbbiaknál feltehetően a lényegre törés és az alapvetően a lineáris vezetésű elbeszélés okozza ezt. S az is ide tartozik, hogy e típusnak nincs szüksége a valószerűsítő mozzanatokra, mert többségük eleve – legalább látszólag – valószerű térben, időben játszódik le. Legtöbbjük egy önmagában is lezárt történet, még akkor is, ha nyilvánvaló, hogy a Csáth-novellákban megképződő történetek nem tradicionális sztorik, nem cselekményesek, ebben az értelemben nincs közük a meséhez.

A keretes elbeszélések mindkét típusát – tehát az álomszerű és a valószerű előadásmódú novellákat is – ugyanez fűzi össze.

Az elbeszélő, a szereplők, történet- és térvizonyok

A Csáth-novellák tehát nem történetmondó prózai művek. Legtöbbjükben kisebb vagy nagyobb fokban érzékelhető, hogy egy hangulat, egy lélekállapot megérzékítései, mint például a keretes típusból a *Mariska az anyjánál* vagy más-

honnan véve példát, a *Szombat este*. Ennek megfelelően nagyon gyakori az egyes szám első személyű, ritkábban többes szám első személyű előadásmód. S ritka a harmadik személyű elbeszélés is. Mindkét változat ugyan eltávolított, az abszurdra hajló novellák a harmadik személyű elbeszélés révén, mások viszont a kerettel kapják meg ezt a jelleget. A szubjektivizálódás mégis pontosan érzékelhető mindkettőben.

Sajátos viszony alakul ki így a keretes elbeszélések kerete és a beékelte történet között. A beágyazott elbeszélés már nem igazi történet, a keret ugyan megmarad racionalizáló, valószerűsítő elemként, de lényegében csak körbezáró funkciót tölt be, nincs igazi vagy csak ritkán viszonyulása a beágyazáshoz. Láttuk már, sokszor csak stiláris vagy felvezető jellege marad meg; a keretből is eltűnik az a klasszikus formálás, mely kibontja a teljes elbeszélői szituációt, esetleg külön eseménytörténettel bír. Itt is inkább a belső lélekállapotok, hangulatok uralkodnak vagy még egyszerűbben, pusztán csak egy formális keretet alkotnak a beékelte történet köré. A keretes elbeszélés sajátos tradícióját tehát a nem történetyszerű, nem eseményes, nem akciókban megnyilvánuló forma oldja. Csáth maga ezt úgy fogalmazta, hogy „Ezzel a típussal szemben (mármint a mikszáthi modellel szemben) mint ellentétet [...] állítanám azt az írásművészetet, amelynek számára egység: az emberi élet. Az ilyen író az eseményekben nem talál valami különösebb érdekességet, nem is látja az események között azokat a »szálakat«, mert a művészi nagyítóüvege nem ezekre van beállítva, hanem egy további síkra, ahol emberi alakok bontakoznak ki élesen.” S még egy rövid idézet erre: ezek az írók, „akiknek a művészi látótere az »emberre« van beállítva, akiknek az »egység« nem a mese, hanem egy emberi élet”.

Ennek fényében is szemlélhetjük ezután a Csáth-novelláknak azt a sajátosságát, hogy a mese, a történet redukciójával a szereplők (és olykor az elbeszélő viszonya hozzájuk) szintén a keretes formával hasonló jellegű zárt rendszert képeznek. Vagy önmagukra vonatkoztatottak csak, ha pedig viszonyrendszerbe lépnek másokkal, akkor az egész novella erre a viszonyra koncentrálódik. Nincsenek külső vonatkozásaik, legfeljebb a történet másik szereplőjére vonatkozódhatnak. A világhoz, tehát a külsőhöz pedig szinte egyáltalán nem vezetnek szálak. Az egyes szereplő vagy több szereplő kapcsolata önmagába zárul.

A legjobban ezt talán a novellák terei tükrözik, akár valóságos térről van szó, akár belső lélekterekről. Ez utóbbiak között említhetjük nemcsak azokat az elbeszéléseket, melyek egy átomleírással, vízióval ezt a belső teret egyértelműen hordozzák, de ide tartoznak lényegében a keretes elbeszélések is. A keret ugyanis tulajdonképpen egy elbeszélői teret, méghozzá önmagába záruló, nem vagy kevésbé kinyíló teret eredményez. De ha megvizsgáljuk azt, hogy az egyes novellák eseményszerűen milyen térben játszódnak le, akkor is ugyanerre az eredményre jutunk. Csáth írásai szinte kizárólag belső terekben, enteriőrökben kapnak létezés: szobabelsők, kávéházak belső terei alkotják a novellák téri kereteit. Jellemző, hogy *A varázsló kertje* című novellában milyen hasonlatot alkalmaz:

„A kerítés mögött kert volt; nem nagyobb, mint egy kis szoba.” De persze még a „kert” metafora is, önmagában, olyan zárt teret jelöl, mely belsőnek számít, s nem vonatkozik külső terekre.

A belsőre, az egyéni lét belső megnyilvánulásaira tevődik tehát a hangsúly. Még az olyan látszólag objektív, leíró novella esetében is erről van szó, mint a *Katonai behívó*. A végig azonos tónusban tartott elbeszélésben egy ponton furcsa közlésre bukkanhatunk: az elbeszélő-főhős így mondja el az eseménytörténet egy szeletét: „és telefonáltam az Adria Kávéházba, és az Árpád Kávéházba, nincs-e ott Barna úr. Jól tudtam, hogy nincs ott, mert Tápióbicskén van. Valóban, a pincérek jelentették, hogy nincs ott.” Ez a történetben még egyszer megismétlődik. Kétségtelennek látszik, hogy a novella nem elsősorban a Monarchia külső abszurditását kívánja érzékeltetni, hanem egy lélek belső torzulását. Gaston Bachelard írja *A tér poétikájában*: „A félelem nem kívülről jön. S nem hordozói a régi emlékek sem. Múlt nélkül való. És filozófiája sincs. Semmi köze az elálló lélegzet filozófiájához. A félelem maga a létező (alany). Hova menekülni hát, hol elrejtőzni?” Az idézet nem csak kommentárként érdekes, hiszen Cholnoky Viktor mondjuk *A kísértet* című tárcájában ugyanezt megfogalmazza már 1904-ben: „A tudományos kísértet az okozat, amelynek az oka nem a mennyországban vagy a pokolban van, hanem magában az emberben, amely mint individuum kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzátartozó. Az az igazi, a meglevő, a reális kísértet, amelyet az agyvelőben támadó ok kivetít, bele a világba, hogy onnan látjuk magunk felé közeledni a magunkból valót, a látszólag ok nélkül való okozatot.” Most eltekintenek attól, hogy a Cholnoky által hangoztatott racionalításra kiterjek; Csáthnál ugyanezt már láttuk, s még visszatérek rá. Fontosabb a novellák szempontjából a Bachelard-idézet, mert e művek időbeli viszonyaira is figyelmeztet. Sem a keretes, sem a más típusú novellákban az időtényezők nem játszanak igazán szerepet. Az álomleírásoknál természetsszerűleg szűrődnek ki a konkrét, meghatározható időviszonyok, más helyütt csak annyi konkretizálódik, hogy egy múltbéli esemény idéződik fel, visszapillantásról van szó. Megint másutt, ahol a konkrétabb térhez valószínűbb külső idő járul, ott is csak egy igen rövid tartamról beszélhetünk. E tényezők arra utalnak, hogy a Csáth-novella jellegét inkább egy meghatározatlan lebegésű időkeret fogja össze, ami főleg jelenre irányult. A múlt is erre vonatkoztatott, a jövő pedig majd teljes mértékben kiiktatódik belőlük. Ritka az az eset, amikor az elbeszélő kilép a zárt – akár formális, akár nem – keretéből, s szereplőiről további információt is közöl, mint például, *A kis Emmában*, bár ott is csak mintegy felsorolás jelleggel. „A levegő fojtó, a múlt rettenetes atmoszférája ez. Vagy a jövőmé?” – mondja az *Elfeledett álom* elbeszélő-főhőse, mert valójában mindegy is, melyik időről van szó.

Mindez, mármint ezen időbeli jellegzetességek egyfajta statikusságot, állapotszerűséget tükröznek, sugallnak. S ezen a ponton összefoglalható néhány általánosabb megjegyzés.

A novellák világképe

Láttuk, hogy a Csáth-novellák vagy keretes formában – s ez a döntőbb –, vagy más jelleggel igen zártak, szerkezetük önmagába forduló. Az egyes novelláknak nincs más novellára vonatkoztatásuk, egymás mellett állnak. Terük – már csak e szerkezeti vonás miatt is – szintén zárt, mindig belsőkre irányult. Idejük többnyire meghatározatlan, nem mutat folyamatosságot, sokkal inkább változatlanságot, állapotot. Itt jegyzem csak meg, hogy ezért is szükségszerűnek látom az elkezdett regény töredékben való hagyását. A szereplők vagy az elbeszélő, ha azonos a hőssel, ugyancsak önmagába zárt vagy legfeljebb a kizárólagos kapcsolatra korlátozott. A szubjektum, az egyén áll magába zártan a novellák előterében. Ez még az álobjektív novellákban is többé-kevésbé érvényesül. A történet eltűnik mint cselekmény, eseménysor, s állóképek egymástól függetleníthető sorozatává válik. Minden racionalizálási törekvés ellenére nem a külső, valószerűsített körülmények, környezet lesz a domináns, hanem a belső, a lélekállapot. Ebben ugyan érvényesülnek olykor a pszichoanalitikus alapokból származó ok-okozati összefüggések, lényegében azonban a történet nem halad valami felé, nincs teleologikus tétje. Okról csak abban az értelemben beszélhetünk, ahogy azt Cholnoky Viktor fogalmazta meg: „mindez csodálatos, szenvedést okozó, de egyszersmind érthetetlen és furcsa, úgyhogy azt a meggyőződést kelti föl, hogy a dolgoknak ebben a formában nincs semmi oka és célja” – mondja, írja az *Ópium* elbeszélője is. Vagy az *Elfeledett álom* elbeszélője: „Megdöböntő és rettenetes ez az elhagyott szoba, üres és céltalan.” Más oldalról, nem elbeszélésbe távolítottan is megfogalmazza mindezt Csáth, a Sassy Attiláról szóló cikkében: „az élet egyetlen oka és célja az élet maga”. A korábbi keltezésű *Ópium*ban szinte szó szerint ugyanez szerepel: „azért élünk, hogy éljünk, és semmi másért. Hisz ez az egyetlen célja a létnek.” Mindez a személyiség mélységes válságáról, megrendüléséről tanúskodik egyfelől, másfelől e megrendült személyiség önmagába rekesztettségéről, harmadsorban pedig egy sajátos érték-képzetről, melyben ez az önmagába fordult személyiség – amely mintegy kivonult vonatkozási pontjai közül – előlép önértékké. Az egyetlen létre vonatkoztatottság, hogy ez az egyén, szubjektum létezik, van, s az élet is ezért érték, bár közelebbről meghatározhatatlan ez. Sőt, mint *A lelki betegségek helye a többi betegség között* című írásában kifejti Csáth, még ez a meghatározatlan lét is sajátosan értelmezendő, amennyiben „[a]z öngyilkosság valóban a legpregnansabb, legintenzívebb élés, életkívánás. A legizzóbb, legmohóbb élet.” Az önmagáért való lét, s a személyiség, mely önmagát mint értéket csak úgy képes tételezni, hogy elpusztítja magát, ugyancsak egy zárt rendszerű, körszerű világképet sugall; metaforikusan, olyan csapdahelyzetet, melyből nincs menekülés. A szecesszió kivonulása tehát csak a valóság vonatkozásaira érthető, a Csáth-novellák tanúsága szerint a valóság nem változtatható meg, nem változtatható át álommá, mert maga is valószerűtlen, az egyetlen lehetőség az álom, a vízió, a valószínűtlenség reálisá tétele. Itt kapcsolható össze talán a szecesszió és a novellák világképének a kérdése.

Szecesszió és világkép

A szecesszió stilizáltságáról, dekorativitásáról ismert. Ez a fajta jellemzése azonban csak külső stílusjegyeit rögzíti, s ezt sem általánosítható értelemben. A szecesszió véleményem szerint viszont inkább létérzékelés, világlátásmód, sajátos világkép, melyet jellemeznek ugyan bizonyos mértékig az előbb jelzett stílusjegyek, de ettől eltérő külső formákban is felfedezhetjük világképi alapjait. Pór Péter szögezi le *Az irodalmi szecesszió fogalmáról* című tanulmányában, hogy a szecessziós alkotók „nemcsak az elkülönülés absztrakt, iránytalan vágyát követték (mármint az elődöktől való elszakadásban), hanem, bármennyire is furcsán hangozzék az irányzatról szólva, melynek legmegütőbb jellemzője a *stilizáltság*, határozottan *valószerűbb* művészetet igyekeztek teremteni”. Pór Péter is hangsúlyozza, hogy ez a valószerű nem keverendő össze a realizmussal, sem mint stíluskategória, sem mint ismeretelméleti kérdés. Valamiféle elvont igazságértékről lenne itt szó, igaznak, valóságban lévőnek tüntetve föl olyan személyiségkérdéseket, lét-problémákat, melyek a természetes valóság mögött látszanak csak. Ami Csáthot illeti például, ebben a vonatkozásban látom a magyarázatát annak a formai kérdésnek, hogy miért alkalmazza – durván fogalmazva – a feleslegesnek tűnő keretes elbeszéléstípust oly gyakran. Vélhetnénk persze a tradíciók sajátos továbbélésének, a konvencióktól való szabadulás képtelenségének is e forma újra és újra való fölhasználását. Ennek azonban ellentmond, hogy e keretek még hangsúlyos formájukban is igazából súlytalanok, nem adnak a novelláknak realista értelemben távlatot. Szecessziós paradoxon, hogy valószerűtlen vagy annak tetsző helyzetek, szubjektív érzetek kapnak ilyen racionalizált, hitelesítő, valószínűsítő formákat. Miközben mind általában a szecesszió, mind konkrétan a csáthi novella arról beszél, hogy mindez valószerűtlen. Ugyanahhoz a körhöz értünk így vissza, mint amit láttunk már az elbeszélések világképének leírásakor. Most csak metaforikusan ismételve: az élet összeér a halállal, az életösztönt – mint Cholnoky írja – felváltja a halálösztön, „az esztétikus halál, amely testvére az álomnak”. Cholnoky még hozzáteszi: ez lesz a tökéletes Nirvána. E gondolatmenetek, világképek mögül a szecesszió egyik domináns eleme, világképi eleme sejlik föl. Az esztétikus, a megkomponált pusztulás, mely külső megjelenésében lehet akár valóban szép is, mint az *Eroica* hőséneke eltervezett, célzatosan keretezett halála. A szépség és a rettenet azonban a szecesszió műveiben teljesen együtt járnak: mint Körösfői-Kriesch Aladár képén, az *Ember a halál nyomában*, ahol is a szép és hívogató lánymaszk mögül egy csontváz kandikál ki. De ez a halálmetafora sem egyértelmű; a halál, mint láttuk Csáth egyik-másik novellájában, illetve más jellegű írásában, nem igazán tragikus, sőt, mintegy az igazi létformához való elérés eszköze; Pór Péter szavaival, mindössze „metafizikai létformaváltás”. Végül is hát, a megrendült személyiség is csak valószerűtlen, olyan állapot, mely zártságában önérték, de igazából mögüle is csak a semmi néz vissza szemlélőjére. Ebben azonban már nincsenek stílusjegyek; fogódzók;

lehet dekoratív-stilizált, lehet mindez racionalizált, valószerűsített formában. Ezért úgy gondolom, hogy Csáth „égi” és „földi” novellái ugyanabból a szecessziós létérzékelésből nőnek ki; az egyik önmagában valószerűtlen, bár valószínű formák alakítják ki; a másik önmagában valószínű (mert még tudományosan is megalapozott), de végkifejletében ugyanolyan irreális, mint a másik. Vagy megfordítva: mindez ugyanolyan igaz, mint bármely realista történet, ha nem kötjük elsősorban ismeretelméleti kérdésekhez. Nyitott, többféle értelmezési lehetőséget is nyitva hagyó szerkezetet, világképet a Csáth-novellák alig kínálnak, önmagukba zártságukban azonban – még kívülre irányuló referenciális elemek hiányában is – arra utalnak szecessziós alapjukkal, átfogó világképükkel, hogy – s itt egy Kosztolányi-szakértőt idéznék, aki azonban Csáth-ügyekben is kompetens –: „A történelmet a győztesek írják. A legendákat a nép szövi. Az írók fantáziálnak. Bizonyos csak a halál.” (*Mily dicső a hazáért halni*. Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*. Danilo Kiš novellájának idézete.)

Harkai Vass Éva

ELBESZÉLŐI ELJÁRÁSOK TERSÁNSZKY REGÉNYEIBEN

1916-ban jelenik meg a *Nyugatban* az Ignóus biztatására megírt mű, a *Viszontlátásra, drága...* című Tersánszky-regény, amelyet még ugyanebben az évben Ady kritikája köszönt, mondván: „hogya a háború mégis el tud férni e regényben – ez a legnagyobb virtus, ezt csinálta meg Tersánszky úgy hogya: a Háború nem fontos.” S valóban, a *Viszontlátásra, drága...* épp a háborús regény újfajta, eredeti műfajmegfogalmazásával hívja fel magára a figyelmet. Nem csupán arra az írói önvallomásra gondolunk itt, mely szerint Tersánszky életben, irodalomban igyekezett kibúvót keresni minden kalodából (1.: *Igaz regény*) – így a köztudatban élő háborús regényéből is –, s nem is csupán arra, hogy tudatos írói eljárásról van szó, olyanról, amely biztosítja a szerzőnek, hogy ha közvetlenül nem, közvetetten mondhatta el benyomásait, érzéseit a személyesen is átél kálváriáról. Mindenekelőtt az az írói merészség a szembetűnő, hogy Tersánszky háborús regényt írván egy érzékeny lelkületű polgárlány köré feszíti elbeszélői hálóját, szinte észrevétlenül eltérítve így az olvasói figyelmet. A háborút passzív módon átélő hősnő szerepeltetése („nem háborús”, „nem háborúzó” hős választása) automatikusan átrendezi a regény cselekményét is, világképét is. A háttér kerül előtérbe és fordítva: Nela életének egy időben idevágó szakaszán lesz a hangsúly, s a háború csupán háttérként jelenik meg. Kettős, de nem egyenrangú cselekményszál fut végig a regényen, s épp ez az előtér-háttércsere robbantja ki Adyból is az olvasó örömet, láttat vele „szimbólumot, allegóriát” s olyan írói eljárást, mely tagadva őrzi meg e regényműfaj jellegzetességeit. „A kortárs kritika e kettősség miatt kissé bizonytalanná válik, mondván, az író valószínűleg nem is érdekelte más, mint hősnője, s bizonyos fokig szándékától függetlenül válik a könyv háborús regénnyé. Pedig a *Viszontlátásra, drága...* tudatosan háborús regény” – írja Tersánszky monográfiája, Kerékgyártó István, s toldja meg vizsgálódását egy értékes észrevétellel: „A regényben nincsenek csatajelentek, lövészárkok, sebesültek. Csak annyit mutat meg a háborúból, amennyit a frontvonal mellett fekvő városka úrilánya érzékel, amennyit az ablakból lehet látni, és a pincéből hallani: elvonuló katonákat, fegyverropogást, lódobogást...” Tersánszky azon kívül, hogy Nelát, a valójában háttérben élő választja hőséül, s állítja előtérbe, egy elbeszélői eljárással tovább fokozza személyének hangsúlyos voltát: levélregényformát alkalmaz, melynek keretében hősnője veszi át az elbeszélő szerepét. A hős-elbeszélő fellejtetése következtében persze lehetetlenné

válik minden mindentudó írói beavatkozás. Emiatt lesz a regényben az egyedüli kamera Nela látása/hallása, s csak az kerülhet a regény anyagába, amit a háborús ügyekben meglehetősen naiv és ártatlan úrilány szemével, fülével felfog. Akár Cholnoky Viktor *Trivulziójának* kameraként kihelyezett szemére is gondolhatunk, azzal, hogy itt szó sincs csodás elemről. A történetek szereplőn való átszűrését, a szemlélés közvetettségét ugyanakkor a hős-elbeszélő hangjának meglehetősen közvetlensége ellensúlyozza, megteremtve ezzel a Tersánszkyra oly jellemző „testmeleg” elbeszélést.

A regénynek azonban egyéb „kameramozgásai” is vannak. Rónay László mutat rá tanulmányában a *Viszontlátásra, drága...* és *A margarétás dal* kapcsán arra, hogy Tersánszky „késlelteti hőseinek a valósággal való találkozását. A front előbb csak személytelenül, mint távoli ’hír’ jelenik meg, az események peremén, hogy aztán szinte belerobbanjon a hősök életébe a maga keserű valóságában.”

Az ábrázolás közvetettsége – az elbeszélői hang közvetlensége és az érzelmek spontán feltörésének lehetősége; az előtér–háttérreteg funkciójának felcserélése; a háborús hangulat fokozatos benyomulása az elbeszélő előadásába, majd ennek következtében ez utóbbi felszaggatása, drámaivá feszítése: ezek azok a mozzanatok, amelyek a *Viszontlátásra, drága...* belső hullámozását, ritmusát hozzák létre, s telítik esztétikai többlettel, frissességgel az egyébként elavultnak, túlhaladottnak tűnő levélregényműfajt. S bár a művet harsogó örömmel fogadó Ady „keresett formáját” nem tartja megejtőnek, ritmusára, belső rángásaira ráérez: „Különös, hogy háborússá igazán csak az teteti a regényt, hogy valami ideges, kapkodó előremenésfajta érzik rajta.”

Külső és belső cselekmény párhuzamosan fut végig a regényen, azzal, hogy a külső hangsúlyban alulmarad, a belsőt pedig Nela hol dialogizáló, hol monologizáló elbeszélése görgeti. Bár a későbbi, érettebb, rokon jellegű Tersánszky-regény, *A margarétás dal* hasonló írói eljárásokat mutat fel (Natasza központi alakja), ott a közbeiktatott fültanú, Nagy Ferenc újságíró elbeszélőként való szerepeltetése némiképp módosít az elbeszélés jellegén.

Míg Tersánszky a *Viszontlátásra, drága...* című regényét közvetlenül, *in medias res* levélműfajjal indítja, *A margarétás dal* (1929) keretbe helyezi: a szerző-elbeszélő vázolja a kiindulópontokat, azt, amiről ez a történet szól, majd Nagy Ferencnek, a közbeiktatott elbeszélőnek adja át a szót, aki hol én-elbeszélőként „adja közre” a történetet kommentárjaival is megtűzdelve, hol Natasának adja át a szót. „Kiegyeztem tehát ötven százalékra – mondja Nagy Ferenc. – Mindenütt Natasza bájos szájába adom a szót, ahol lehet, és én csupán mélyreható és szellemes megjegyzéseimmel kísérem elbeszélését, vagy a folyamatosságot kívánó részleteknél beszélek itt magam.”

A kétféle elbeszélés – a közvetett és a közvetlen – át- meg átszővi egymást a regény folyamán. Nagy Ferenc elbeszélése szenvtelenebb, kommentárjai összegező, tudatosító és értékelő funkciót töltenek be, mintegy helyettesítve a mindentudó elbeszélőt, Natasza elbeszélése viszont érzelmileg átfűtöttebb, szen-

vedélyes. A „képzelve”, „ne mondjak egyebet magának”, s ehhez hasonló meta-kommunikációs mozzanatok egyrészt a dialógus valós voltát, másrészt a kétféle elbeszélés kapcsolódási pontjait jelzik.

A mű mélyszerkezetében adott a lineáris cselekménysor, a felszíni szerkezetben pedig a kétféle elbeszélő révén ennek felszaggatása – hol átforrósodott előadásmódja, hol pedig higgadt interpretálása, kommentálása.

Egyszerre kétféle áttételesség szemtanúi vagyunk: egyrészt a keret a távolságtartás, az áttételesség eszköze, mely felmenti a szerzőt a tanulságok, konzekvenciák levonásának kötelezettsége alól, másrészt a közbeiktatott elbeszélő, a másodkézből mesélő újságíró az. E két szűrőn belül alakul az elbeszélése.

Ez az elbeszélésmód azon kívül, hogy a mű hősnőjének és sorsának több oldalról való megvilágítást s az események spontán megtörténésének elbeszélésén kívül azok rendszerezését, minősítését – s az elbeszélés módjának minősítését! – is lehetővé teszik, egy állandó belső vibrálást hoz létre a regényben.

Tersánszky *A céda és a szűz* (1924) című regényében is hős-elbeszélőt állít művének középpontjába. Ez is keretelbeszélés: a történetet lejegyző én-elbeszélő szinte mesei fordulattal kezd bele vadászélményének, majd eltévedésének elbeszélésébe, hogy később szállásadónőjének adja át a szót. „Így jutottam ehhez a történethez” – zárja le Tersánszky a keretregény elején levő részét, hogy utána valóban „csak afféle jegyző” (Lengyel Balázs) szerepét töltsse be.

A bevezető keret tele van pontosításokkal: a véletlen esemény (az eltévedés) körülményeinek részletezése (időpont, hely), a később „céda”-ként szereplő Csinos Veronikával való találkozás részletes leírása, végül kitűnik: nem ez a valódi történet, ez csak a regény kerete. A tényleges regényt képező monologikus én-elbeszélés viszont tele van előrejelzésekkel, sejtetéssel, szándékos ködösítésekkel („Ebből lesz majd annyi bajom” stb.), hogy mire a történet a mese végéhez ér, minden „köd” felszívódjon.

Spontán elbeszélés a *Viszontlátásra, drága...* is és *A céda és a szűz* is: a „jegyző” szerepét felvevő szerző igyekszik eltüntetni az írói beavatkozás legkisebb nyomát is. Ugyanakkor nagyon is „korrigált”, szándékosan kanyarított elbeszélés, hiszen Tersánszky előbbi s utóbbi regényében is példázatot ír. S példázatként olvasható a *Legenda a nyúl paprikásról* is, melynek népmeseihez hasonló világa mást is eredményez (pl. a csoda történetbe iktatását).

A népmesei fogatatusú Tersánszky-regények között azonban *A havasi selyemfiú* (1925) időben megelőzi a *Legendát*. *A havasi selyemfiú* számos mozzanatában nem nehéz ráismernünk az *Igaz regényben* felsorakoztatott életrajzi megfelelésekre: az Ünökő havasi legelőre, ahol az apa kocsisokkal tanyázik, a Román nevű féloláh bányamunkás egyik fiának interpretálásában elhangzott mesére a veres papról, amellyel majd a havasi fiú arat sikert, a „bércalja falu” lakosainak összetételére, a tájra stb. *A havasi selyemfiú* máig is érvényes esztétikai értékét mégsem a mesei fogatatus s az elbeszélés szépsége nyújtja, nem is a Babits *Halálfiái* című regényéhez hasonló családregény-jellege (a család lezüllé-

sének, ellangyosulásának rajza), hanem a külső cselekménnyel párhuzamosan futó belső, drámai-pszichológiai vonulat, mely Krizsánné lelkében realizálódik. Krizsánné álmával indul ez a belső ív, amikor felfedi a pakulár és a 12–13 éves kori régi szerelme közötti hasonlóságot. Az akkor elnyomott hevületek azonban most, az életének alkonyán járó Krizsánnében elemi erővel törnek fel, különféle „szenvedelmeket” eredményeznek, hogy a regény végén mindez a forróság a felismerés következtében lehűljön, lenyugodjon – a „késő boldogság gyászdulójává” alakuljon egy erőteljes, naturalisztikus hasonlatban: „Itt végére járt valaminek, amit nem jó bolygatni, mint a szemfedő fehér ékét, mert csúnya, idétlen hulla bámul elő alóla.” S ha *A havasi selyemfüuban* a felismerés, a ráébredés mozdít sorsszerűen a történeten, a *Legenda a nyúl paprikásról* (1936) című regényben éppen ennek hiánya, Gazsi, a főhős gyermeki naivsága határozza meg az események menetét. Még inkább mesei ez a Tersánszky-regény, mint az előbb említett, s ily módon a csoda és a véletlen is jelentős cselekményalakító szerepet kap benne.

A szándékosan naivra formált hőst itt a hangsúlyozott mindentudó írói közbeszólások ellensúlyozzák. Ezek tudatosítják a történeteket (persze gyakran a humor eszközével), vonják le a következtetéseket, megteremtve egyúttal a mesélő és az olvasó közötti közvetlen kapcsolatot, s nem utolsósorban a mesélő hőse iránti együttérzését is. Adva van Gazsi életének egy epizódja, két téli hajtás eseménysora, s ennek vérbeli elbeszélői leírásán túl (várakoztatással, sejtetéssel tűzdelt elbeszélés, ízes beszéd, mesélői felkiáltások) az a cselekvésfolyamat érdemel figyelmet, melynek során Gazsi története találkozik Paprikás, a nyúl történetével. A vadászatot követő események elbeszélésébe ugyanis a véletlenek hosszú sora, az „éppen akkor”-ok következtében beépül a nyúl kálváriája is, míg végül találkozik Gazsiével, s válik kettejük közös kálváriájává, amit majd a mese *happy end*-je fog feloldani. A nyúl tehát valóságosan is, képletesen is egész kört ír le – s vele a történet is. Helyszíneket, állomásokat érint, s e helyszínek, állomások lesznek a cselekmény sűrűsödési pontjai. Körülbelül ily módon mozog, vándorol Kakuk Marci is városokon, falvakon át, s éleszt fel, tesz mozgalmassá egy-egy helyszínt: várost, falut, piacot stb.

Közben a *Legendába* foglalt vágy-kép, a gőzölgő nyúl paprikás élő alakot öltött, az álomból a valóság síkjára, az égiekből nagyon is földi talajra került. A meseforma az, amely majd újra visszalebbenti egy nemesebb közegbe, az „És boldogan élt, míg meg nem halt” régiójába.

Tersánszky humora is tombol ebben a regényében. Ehhez Gazsi jellemén kívül a legjobb alkalmat a nyúlcsalád és ennek „paprikásjelölt” nyula nyújtja, mely utóbbi esetében Tersánszky teljesen a nyúlcsalád és Paprikás nézőpontját veszi át. A filmben ismeretes vágáshoz hasonlóan beékelődő nyúlstory új lendületet és új aspektusokat hoz be az elbeszélt történetbe, s kiváló lehetőség arra, hogy Tersánszky a nyúl gondolatvilágába helyezkedő elbeszélő útján megcsillogtathassa humorát.

A *Forradalom a jég között* (1935) című regény viszont már egészében állatfigurákkal dolgozik, megnyitva egy olyan írói eljárást, amelyet majd az író több állatregényében is kamatoztatni fog. A „merőben különös történet”-ben Merész Mazurek Márton, az egyedüli emberszereplő és háttérben maradó anyja csak mellékfigura, s az elbeszélő indoklásokkal, közbeszólásokkal nyugtatgatja olvasóját, hogy e bukókacsa-regénybe iktatta, mondván: „sokkal szerveesebben fog bekapcsolódni ebbe a történetbe ő végül, mint amennyit egyelőre a látszat árul el ebből.” Látszólag Merész Mazurek Márton kalapja az ürügy, ám meggyőzőbbnek látszik az az írói fogás, amikor Tersánszky egyazon bölceleti szöveget mondat el szinte szó szerint a modern kollektivismusról ember-, illetve bukókacsa-szereplőjével. Ez az „elmélet” bukókacsa csőréből önmagában is humort keltő, emberi szereplő monológjával ütköztetve pedig még inkább az.

E Tersánszky-regény is allegória, de Tersánszky magát az allegóriát, illetve az általa jelölt minőségeket is kifigurázza egy újabb ütköztetéssel, mondván, hogy ő is újítással kíván élni, akár a bukókacsák ifjú vezérgácsérja, s kissé erőltetettre sikerítve regényének befejezését, felsorolja regényanyagának megbízható forrásait.

Ami e regényben figyelemre méltó, akár a nála sikerültebb *Legendában*, az a Tersánszky monográfusa által is megfigyelt funkciósor, amely az író állathőseit jellemzi: egyrészt szócsövek, ürügyek a kritikai észrevételek elmondására, másrészt valóságos állatok. E két funkció egymásra csúsztatása (s tegyük hozzá: Tersánszky kitűnő állatismerete) hozza létre a mű jelentéstöbbletét. Sáppika példás „honleány”, az „első női szónok”, aki a Kacsák Népeért áldozatot hoz, a többiek a „kacsaistenkém” emlegetésével imádkoznak, nem félnek az „ostoba történelmi babonáktól” stb. – ugyanakkor valóban: valódi állatok, szinte természettudományos könyvek leírásából léptek elő. S az sem mellékes – legalábbis a humor szempontjából nem –, hogy e nem épp eszes állatok csőréből (amelynek jellemzői a köztudatban nagyon is ismeretese!) olykor ma is visszhangzó jelszavaink felhangjait halljuk ki. Egy „antropomorf korkép” ez – Schöpflin Aladár nevezte így Tersánszky állatregényeit.

Ahelyett, hogy tovább folytatnánk ezt az ívet, s az állatszereplők után szólnánk a Tersánszky-regények tárgyszereplőiről (ceruza, kézikocsi stb.), jegyezzük meg, hogy az utóbb vizsgált írói eljárások között a Tersánszky-próza sarkalatos pontját képezi maga a nyelv is. Nemcsak a *Legenda...* hangulatos tájszavaira és egyéb nyelvi rétegeire gondolunk itt, hanem arra is, hogy az állatszereplők szájába-csőrébe adott nyelv mint emberi gondolatok kifejezője eleve a humor, helyenként pedig az ironia forrása. A nyúl- és bukókacsacsalád hiteles leírásán túl tehát e nyelv sajátos funkcionálása, frázisszerű fordulatainak állat–ember közötti cikázása Tersánszky egyik lényeges és frappáns elbeszélői eljárása.

A nyelvnek mint nézőpont-kifejező és -ütköztető elemnek egy-egy szereplő nyelvhasználatában azonban nemcsak jellemet, hanem ezzel összefüggésben világképet feltáró szerepe is van. Tulajdonképpen erre az írói eljárásra, mozzanatra épül A *félbolond* (1974) című regény is. A nyelv „természetesre való stilizálása”

(Lengyel Balázs meghatározása) teremti meg *A céda és a szűz*, a *Viszontlátásra, drága...*, de *A havasi selyemfiú* és a *Legenda...* belső akusztikáját, hangulathálóját is (s ismételjük: nem kizárólag a Tersánszky-nál oly gyakori tájszavak hangulatteremtő erejére gondolunk, hanem az egy-egy szereplő jelleméhez vagy természetéhez „idomított”, simított nyelvre is). *A félbolond* című regényben ezen felül a főhős jellegzetesre tipizált nyelvhasználata nemcsak a főhős, Bim szabályokat, normákat felrúgó jellemére vet éles fényt, hanem a regényben fellelhető világképek rendezőelveként, vízvázasztójaként is funkcionál. Bimnek, a festőnek Ernőre, a hős-elbeszélőre irányuló megszólításában („Pulya úr, édes”, „maga szerencsétlen főispánjelölt”, „maga édes úrigyerek, mama kedvence, kis Pulyám”) tulajdonképpen a polgári, „jól fészült” társadalom és a normákat felrúgó, szabad művészi társadalom elvárásai ütköznek finoman, ironikusan. A polgári életmódban nevelkedett, Nagybányára látogató hős *A befejezetlen mondat* című Déry-regény Parcen-Nagy Lőrincéként vándorol osztályából a művész-társadalom felé, s fedi fel maga és családja előtt festőbarátainak nemcsak nyomorát, hanem a látszólag szertelen viselkedésmód mögött meghúzódó erkölcsi tartását is. A világképek „összebékítésének” egyik jelentős szöveghelye az a (egyébként „polgári” hangnemben írt) levél, amelyet Ernő ír szintén polgári életmódban élő, s eszerint is gondolkodó szüleinek, mondván: „A művész, akit félkegyelműnek tartanak, de minden erélye a munkájának fejlesztésére irányodik és egyáltalán minden olyan egyén, aki elsősorban azt tartja szem előtt, hogy az alkotásban és nem érdemtelen boldogulásban lássa élete hivatását, bizony mérhetetlen erkölcsi magasságban áll jó fészült előkelőségek fölött, akik léhaságukat nevezik ki fölényes életelvnek, csálhatatlan élettapasztalatnak és észszerűségnek.” A hős-elbeszélő, a festőiskola polgárdiákja tehát ebbe a világba tart, s vetkezi le sorra „úri” szokásait. Legerőteljesebben Bim, a főhős képezi ezt a másik világot, aki látványos gesztusokkal, „kukkraállásokkal”, „nézőkézéssel” végzi ugyan dolgát, s ha hozzájut, nagyokat eszik, de világképe zilált viselkedése ellenére is homogén. Bim a szabad gondolkodású művészi élet hirdetője, akár társai – például a rembrandti sorsot élő Csuszkó, akit a társadalom „spenóton és tepertőn” hagy tengődni. Bim jelleme persze nem ellentmondásoktól mentes. Talán Jukesz Ildikó, az egyik szereplő fogalmazza meg leghitelesebben alakját: „Egyik felében csupa otrombaság, műveletlenség, nevetséges tudákosság, és egyszerre tündökletes szelleművé válik!” Alakjában fogalmazódik meg a „kísérleti ember, a félbolond”, aki a „kiszámíthatatlanság lényé”, s „pótolhatatlan veszteség lehet”.

A regényben tehát a Bim és Ernő közötti párbeszédnek lesznek azok a mozzanatok, ahol a két világ közeledik egymáshoz. Ez a közeledés persze egyoldalú. Ernő, a hős-elbeszélő az, aki igyekszik a művészvilágba lépni, s ha haza írt levelére gondolunk, mely valóban Ernő „nevelődésének bizonyítéka”, akkor elfogadhatjuk Vargha Balázs megállapítását is, mely szerint *A félbolond* „egy sajátos irányú fejlődésregény funkcióját is betölti”.

Bár Tersánszky memoárregényként indítja művét, megjegyezvén, hogy ötvenes korú festőhőse „becses” dolgot művel azzal, hogy visszaemlékezik, s a népek harcának idején a békeidőbeli Nagybányát állítja regényének középpontjába, mégis művészregénynek kell tekintenünk, amelyben Tersánszky, az „elvetélt” festő is megcsillogtatja festői kvalitásait, látását. Gondoljunk csak a görénynyűzés naturalisztikus képére vagy a regény két legplasztikusabb, „plein air”-es kép-villanására: az egyik a Ferenczyeket megfestő, a másik pedig egy impresszionista kép a szerelmi „hevületeket” átélt Nyunyika pírral befutott arcáról: „Nyunyika arcán határozottan föl lehetett fedezni a nemrég átélt hevületek nyomati. Mélyenülő két szép szeme fátyolosan, álmatagon csillogott. A két erős arccsontja pedig vörösen lángolt, akárcsak festéket kent volna rájuk.”

Nem térünk most ki az elbeszélő különféle fogásaira, beavatkozásaira, a fikatív és nem fikatív regényrészek s a szereplők körüli kérdésekre stb., csupán hangsúlyozni szeretnénk: *A félbolond* főhősének nyelvezete, ez a „teremtett”, kreált nyelv a regényben érzékeny membránként funkcionál, s jelzi a főhős és a hős-elbeszélő, a két világ közötti közeledéseket-távolodásokat.

Végül még egy írói eljárásról kell szólnunk: Élményekkel teli, nyüzsgő, élénk életet fest meg Tersánszky a Nagybánya-regényben, ezzel szemben a befejezés szándékoltan szürke, vértelen: „Attilát soha többé nem láttam. Egy levelet váltottunk meg egy képeslapot... Aztán mindenképp megszakadt érintkezésünk. Én külföldre vetődtem...” *A Sámsonok* című Tersánszky-regény kapcsán mondja Kerékgyártó István az alábbiakat, s ez *A félbolond* lezárására is teljes mértékben érvényes: „Az író ezzel a prózai adatközléssel bravúrosan jelzi, hogy a figura története véget ért, ami ezután jön, az már jelentéktelen, az élet eseménytelenül folydogál tovább. [...] A záróakkord itt is, és még egy sor más művében is refrénszerűen az, hogy *azóta nem történt velem semmi, ami említésre méltó lenne.*”

A fentiekben vázoltak alapján joggal állapítható meg, hogy Tersánszky prózaművészetében az elbeszélői eljárások, a narráció sok változatával él, a nyelvhez való kreatív hozzáállásáról tesz tanúságot, ezért szinte minden művével más-más írói képletet állít fel, újszerűséget, frissességet visz pl. az egyébként nem új keretelbeszélésbe. S ha csoportosíthatók is a Tersánszky-művek, mindegyik darabjuk más-más írói megvalósítás, más-más, mindig új írói ötletre épül.

Az elemzett regények egy része az egyes szám harmadik személyű elbeszélés jegyében íródott, többségük pedig egyes szám első személyű elbeszélés – vagy legalábbis ez áll a mű középpontjában. „Az *átéltség* erős szuggesztíója fokozza fel egész a megdöbbenésig írásainak erejét – írta még 1928-ban Szegi Pál. – Minden mintha az író egyéni sorsából formálódna ki előttünk, a közvetlenség igazságával és tüzével. Mintha önvallomás lenne minden sora. S még az egészen külsőségesnek látszó formalitás is, hogy hőseit legtöbbször első személyben beszélteti, mélyen jellemző momentum. Az író nem lép a szereplő és az olvasó közé. Hősei nincsenek az irodalmiság atmoszférájába állítva. Mintha az olvasó maga nyitna be közéjük. *A mesének és az életnek síkja egy.* Ezért nem szabadulhat senki írá-

sainak füllesztő valóságától, ezért kimerítő, eltikkasztó olvasmány minden, amit Tersánszky ír.”

A magyar próza Tersánszky óta nagy mértékben módosult, s már a *Nyugat* írói is egészen más csapásokon haladtak, mint a Kakuk Marci írója. Tersánszky humora, a nyelvvel való mesteri bánása, jellemfestése, naiv író bája azonban – még ha distanciákkal is – a ma olvasójával is képes bensőséges dialógust teremteni.

Pomogáts Béla

KONTINUITÁS ÉS DISZKONTINUITÁS

A nagy változások idején érdemes fellelőzni a régi dokumentumokat. Azokat, amelyek egy történelmi korszak hajnalán rögzítették a hivatalos állásfoglalásokat, a kulturális élet normájául szolgáló nézeteket. E nézetek hosszú évtizedeken keresztül vitathatatlanok voltak, holott mindenki jól tudja, hogy sohasem fejezték ki sem a valóságos társadalmi szükségleteket, sem valamiféle közmegegyezést. Ellenkezőleg, a vitáktól és a demokratikus kontrolltól elzárkózó szűk hatalmi elit termékei voltak, legfeljebb a vezető csoporton belül lejátszódó hatalmi harcok eredményétől kapták legitimitásukat, és céljuk legfeljebb a megszerzett vagy visszaszerzett hatalom ideológiai alátámasztása volt. Éppen ezért szükség sem volt arra, hogy kialakításukat viták előzzék meg, és valamilyen szellemi közmegegyezésre épüljenek.

A magyar kultúra élettörténetét az elmúlt négy évtizedben központi határozatok: párthatározatok, a Központi Bizottság mellett működő ügynevezett Elméleti Munkaközösség állásfoglalásai, különböző párt- és állami intézmények direktívái vagy éppen párt- és állami funkcionáriusok szóbeli utasításai szabályozták. Ezt nevezték a kulturális élet pártirányításának, majd az utóbbi években némi cinikus (ön)íroniával „kézi vezérlésnek”. Ezek a határozatok, direktívák és utasítások szabták meg a kulturális intézményrendszer működését, a művek befogadásának lehetőségeit, sokszor egészen vulgarizált módon, mint például az irodalompolitika évtizedeken keresztül érvényesített, ügynevezett „három t-s” preferenciális és cenzurális ideológiája, amely a szellemi jelenségeket a „támogatott”, a „tűrt” és a „tiltott” kategóriák erőszakosan leegyszerűsítő rendszerében helyezte el és ítélte meg.

Az a koncepció, amely ha változó módon is, eredendő rigorozitásából kétségtelenül sokat engedve, mégis meghatározó módon érvényesült az utóbbi három évtized – a mostanában „posztstálinista” jelzővel illetett korszak – művészeti ideológiájában és napi irodalompolitikai gyakorlatában, voltaképpen az 1956-os forradalom leverése után alakult ki, s mint ilyen, magán hordozta a restaurációs ideológiák és politikák jellegzetes bélyegét. Az 1956. november 4-e után berendezkedő kormányhatalom azonban, legalábbis a kezdet kezdetén, kultúrpolitikájában nem kívánta helyreállítani a Rákosi-féle diktatúrára jellemző korábbi állapotokat, igaz, erejét és tevékenységét szinte teljes mértékben lefoglalta az, hogy a szétzilált gazdaság működőképességét valamiképpen helyreállítsa, emel-

lett politikailag is két tűz között helyezkedett el: az egyik oldalon meg kellett mérkőznie a forradalomnak azokkal a maradék erőivel, amelyek legitimitását tevélegesen tagadták, a másikon pedig vissza kellett vernie a rákosista erők novemberben még bizonyos eséllyel fellépő restaurációs törekvéseit.

Ilyen körülmények között a Magyar Írók Szövetsége, sőt még a Magyar Értelmiség Forradalmi Bizottsága is viszonylag széles mederben tudta folytatni tevékenységét, a két szervezet állandóan ülésezett, s kapcsolatban állt a forradalom rövid utóéletének más intézményeivel, például a munkástanáccsal vagy az egyetemisták szervezetével. Ugyanakkor folytak bizonyos, alkalmi tárgyalások az írószövetség vezetősége és a kormányservek között, és ha voltak is letartóztatások az íróitársadalom körében, ezek nem a forradalom idején és még kevésbé az írói ellenzékben vállalt szerepet, hanem – miként azt Eörsi István, Gáli József és Sándor András esete is mutatja – már a november 4-e utáni „földalatti” sajtóban, illetve a különféle forradalmi szervezetek létrehozásában végzett tevékenységet kívánták megtorolni.

Az észrevehető változás 1956 és 1957 fordulóján ment végbe, midőn bizonyára több politikai tényező hatására a Kádár János névvel fémjelzett kormányzat szövetséget kötött a korábbi MDP rákosista csoportjaival, ha nem is ezeknek a csoportoknak a korábbi hitelüket vesztett vezetőivel, de közép- és alsó szintű funkcionáriusaival, így az Államvédelmi Hatóság tisztikarának nagy részével. Ennek a politikai kompromisszumnak a története még tudományos kutatásra és feldolgozásra vár, azt azonban már most jelezhetjük, hogy a Kádár János körül gyülekező csoport és a Rákosi-féle „régí gárda” összefogásának egyik döntő indoka abban rejlett, hogy a berendezkedő kormányzat vesztes káderhiányban szenvedett, s ha egyáltalán ki akarta építeni a maga fegyveres szervezeteit, államapparátusát és gazdasági vezető testületét, kénytelen volt a zászlaja alá engedni a régi, rákosista káderállományt. Emellett bizonyára annak is szerepe volt e súlyos következményekkel járó politikai kompromisszum kialakításában, hogy a szovjet pártvezetésen belül – éppen a magyar és a lengyel események következtében – átmenetileg megerősödtek a sztálinizmus ortodox képviselői. Ezenkívül a kínai pártvezetés mind határozottabban követelte a sztálinista ideológiai és politikai normák egyértelmű helyreállítását, és ismét fellángoltak a viták a szovjet és a jugoszláv pártvezetőség között, Moszkva revizionista eretnekséggel vádolta meg a belgrádi vezetőket, a jugoszláv pártdelegáció pedig következképp nem írta alá az októberi forradalom negyvenedik évfordulóján rendezett nemzetközi kommunista pártértekezlet záródokumentumát.

A közvetlenül a forradalom veresége után kialakított párt- és kormány-állásfoglalásokban, például az MSZMP Ideiglenes Központi Bizottságának 1956. decemberi határozatában, amely a később sokat emlegetett négy tényezőben, tudniillik a Rákosi-klikk helytelen politikájában, a Nagy Imre-csoport tevékenységében, az úgynevezett „ellenforradalmi” erők fellépésében és a „nemzetközi imperializmus” beavatkozásában jelölte meg az októberi események kiváltó

okait, még nincs nyoma az íróársadalom elítélésének, és arra sincs utalás, hogy a kormányzat felelősségre vonásokat készül elrendelni. Az első dokumentum, amely határozottabb bírálattal beszélt a magyar írók 1956-os tevékenységéről, az MSZMP 1957. június 27–29-i országos értekezletének határozata volt. Ebben a következő megállapítások olvashatók: „A pártkonferencia megállapítja, hogy az ellenforradalom, kihasználva az elméleti és gyakorlati munkában fellelhető mulasztásokat és fogyatékoságokat, átfogó támadást indított proletárdiktatúránk és annak motorja, a párt ellen a kultúraterületén is. A »tisztá demokrácia«, a »teljes szabadság« hazug jelszavainak leple mögül a kulturális élet párt- és állami irányításának elvét és gyakorlatát, a születő új kultúránk szocialista tartalmát támadta. Soviniszta, nacionalista demagógiával zűrzavart teremtett, és nagyfokú színvonnalsüllyedést okozott az oktatás, valamint a tudományos és művészeti élet csaknem valamennyi területén. A burzsoázia itt is a kapitalista restaurációra tört, kíméletlenül üldözve mindazt, ami kultúránkban a haladást képviselte, igyekezett megsemmisíteni proletárdiktatúránk hatalmas kulturális eredményeit.”

Ezt a határozatot egész sor, az irodalmi intézményrendszer működését is megszabó kultúrpolitikai állásfoglalás követte, így 1957. szeptember 12-én az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata *Az irodalommal kapcsolatos egyes intézkedésekről*, 1958. január 21-én *A sajtó helyzetéről, feladatairól*, 1958 júniusában a Központi Bizottság Kulturális Elméleti Munkaközösségének *Állásfoglalása a „népi” írókról*, végül az egész elkövetkezendő korszak kulturális politikáját megalapozó 1958. július 25-i határozat *Az MSZMP művelődési politikájának irányelveiről*, majd fokozatosan megindultak az írók ellen vezetett politikai büntetőpercek is.

Az utolsóként említett állásfoglalás már egyértelműen vállalta a kontinuitást a Rákosi-korszak irodalompolitikájával és irodalmi életével, miként a korábbi korszak megítélését elvégző pártdokumentumok is hangsúlyozottan állapították meg azt, hogy az úgynevezett magyarországi „szocializmus” a „fordulat évétől” kezdve folyamatosan fejlődött, ha a fejlődésben nehézségeket okoztak is a Rákosi körül gyülekező csoport hibái és mulasztásai. A művelődéspolitikai irányelveket rögzítő párthatározat a kontinuitásnak ezt az elvét szögezte le, midőn az 1948-as politikai fordulatot követő kulturális folyamatot egyértelműen fejlődésnek minősítette: „Irodalmi, művészeti életünkben jórészt kiszorultak a különböző burzsoá irányzatok (az öncélúság, a formalizmus), ugyanakkor széles körben ismertették meg a haladó hagyományokat. Az alkotó munkában megjelentek a szocialista realizmus első hajtásai. Ezek a szocialista realizmus szovjet, népi demokratikus és nyugati eredményeivel együtt megelevenítették a szocialista világnézethez még el nem jutott művészek realista törekvéseit is.”

Ezt a fejlődést, miként a párthatározat elismerte, ugyanakkor hibás elképzelések és intézkedések terhelték meg, ezek azonban nem érintették komolyabban a „pozitív” irányú folyamatot, legfeljebb az történt, hogy „1949 és 1953 között

megsértettük és részben figyelmen kívül hagytuk azt a lenini elvet, hogy »a kulturális feladatot nem lehet olyan gyorsan megoldani, mint a politikai és katonai feladatokat«, a kulturális politika nem számolt eléggé „a burzsoá ideológia mély gyökereivel, széles körű hatásával”, illetve „túlsiettettük és túlértékeljük a fejlődést. Nem folytattunk állandó, következetes elvi, elméleti harcot a burzsoá ideológiai hatások ellen, a helytelen nézetek legyőzéséért, hanem gyakran megelégedtünk ezek rendeleti úton történő elhallgattatásával.” Arról a pártállásfoglalás nem beszélt, hogy a magyar íróársadalom legkiválóbb alkotó egyéniségeinek elhallgattatása, a jelentékeny művek egész sorának betiltása és az irodalomra rákényszerített sematizmus, az irodalompolitika által bevezetett erőszakos kontraszelekció milyen pusztítást eredményezett.

Ehelyett az íróellenzékelt vont a felelősségre, és azokat a törekvéseket ítélte el, amelyek az irodalmi kultúra elemi normáinak helyreállítását kísérelték meg:

„Kezdetben a szektás eredetű hibák bírálatának jelszávala a marxista mezben jelentkező revizionista nézetek hirdetői voltak a hangadók. Később e nézetek mögött, részben ezekkel összefonódva, majd egyre nyíltabban előtérbe kerültek a leplezetlenül ellenforradalmi állásfoglalások. 1956-ban a Petőfi körben, az írószövetségben és más vitafórumokon a revizionisták, majd a burzsoá nézetek leplezetlen képviselői átvették a vezetést, és hadjáratot indítottak kulturális fejlődésünk és szocialista kultúránk ellen. Igen fontos eleme volt ez az ellenforradalom ideológiai előkészítésének. Bebizonyosodott, hogy ahol a párt eszméi háttérbe szorulnak, ott a szocializmus ügye kerül veszélybe. A revizionisták támadásának fő vonalai a következő irányban bontakoztak ki: mérhetetlenül felnagyították az elkövetett hibákat, ugyanakkor elhallgatták vagy leicsinyelltek, s végül szinte teljesen elvetették kulturális forradalmunk korszakos eredményeit. Felmelegítették és »marxista« frázisokkal körítették a »művészet, a kultúra szabadsága« ósdi, liberális-burzsoá jelszavát, és e jelszó mögé húzódva, a kultúra pártosságának lenini elvét s a párt- és az állami irányítást támadták. A világnézetek közötti verseny likvidátori értelmezésével, a »demokrácia mindenki számára« jelszávanak hirdetésével eljutottak az osztályharc, a proletárdiktatúra tagadásához. A nemzeti sajátosságok, a »nemzeti út« egyoldalú hangsúlyozása lényegében a proletár internacionalizmus elvetését jelentette. Logikus folytatása volt ez a magyar revizionisták antimarxista nézetének az »egységes magyar nemzeti kultúráról«. A szocialista realizmus elveinek revíziója, később létezésének tagadása, az irodalom és a művészet marxista-leninista értelmezését dobta félre.”

A párthatározat ezt követően arra is kitért, hogy az 1955–1956-os irodalmi törekvésekkel szemben az úgynevezett „szocialista” magyar irodalom folytonosságát a november 4-ét követő politikai és ideológiai restauráció állította helyre: azok az irodalmi művek, amelyek úgymond „a szocializmus építésének talajáról ábrázolják népünk hősi küzdelmét az ellenforradalom legyőzéséért, a szocialista jövő megvédéséért”. Ezek a művek – nyilvánvalóan Darvas József, Mesterházi

Lajos, Doboz Imre, Berkesi András, Molnár Géza és mások korabeli regényeiről és színdarabjairól van szó –, akkor igen nagy kritikai és társadalmi elismerésben részesültek, irodalmi díjakat kaptak, mára azonban csupán egy szégyenteljes korszak szomorú dokumentumai.

Az 1957–1958-ban közrebocsátott kultúrpolitikai állásfoglalások, igaz, a múltó évtizedek során több-kevesebb korrekcióval, tulajdonképpen mindvégig meghatározták az 1956 novemberével megnyíló és 1988 májusával záruló történelmi korszak irodalompolitikáját, jóllehet, a gyakorlati művelődéspolitikai – a könyvkiadás, a folyóirat-szerkesztés vagy az irodalombírálat – során sokat veszítettek ideológiai egyértelműségükből és határozottságukból. A korszak szellemi életében ugyanis – éppen az irodalompolitikával szemben – szüntelenül jelen volt az irodalom önvédelme és rejtett függetlenségi harca is, ez számos vitában, több irodalomtörténész és irodalomkritikus tevékenységében, sőt egész intézmények, például a Magyar Írók Szövetsége és a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete vagy néhány folyóirat: a pécsi *Jelenkor*, a debreceni *Alföld*, a szegedi *Tiszatáj*, a régi *Kritika*, a *Vigilia*, később a *Mozgó Világ* munkájában érvényesült. Mindazonáltal arra, hogy az 1957–1958-as párthatározatok tézisei milyen erőteljesen tartották magukat, számtalan bizonyítékot: elvi állásfoglalást, irodalomkritikai ítéletet és gyakorlati irodalompolitikai intézkedést lehetne bizonyíték gyanánt felidézni. Ezek a tézisek szabták meg *A magyar irodalom története 1945–1975* című akadémiai kézikönyv első kötetének a korszak irodalmi életéről adott összefoglalását is: *A fordulat évétől 1975-ig* című, közel kilencvenlappos fejezet tulajdonképpen mindvégig az idézett pártdokumentumok szellemiségét képviseli.

Az 1988-ban megindult politikai átalakulások, a posztstálinista korszakkal és az 1956-os eseményekkel történt mind hitelesebb számvetés, végül az a *Történelmi utunk* című dokumentum – amelyet 1989 tavaszán az MSZMP Központi Bizottsága által kiküldött, Pozsgay Imre vezetésével működő munkabizottság dolgozott ki – viszont teljes mértékben átalakította az 1945 utáni korszak megítélését, s ennek keretében feladta azt a korábbi koncepciót is, amely a kontinuitás vállalására épült. Meg kell állapítanunk, hogy a szépirodalom már jóval korábban hiteles álláspontot alakított ki a kontinuitás és diszkontinuitás kérdéseiben, midőn rámutatott a Rákosi-korszaknak azokra a szörnyűségeire, amelyeket egyáltalán nem lehet a politikai rendszer alkalmi vagy szubjektivistá eltorzulásával magyarázni, ellenkezőleg, magát a rendszert minősítik, magának a politikai és ideológiai struktúrának a jellegét határozzák meg. A szépirodalom a hivatalos állásfoglalásoktól merészen eltérő képet adott az 1956-os forradalom előzményeiről és lefolyásáról is: ez a kép nem a párthatározatoknak és a propagandának felelt meg, hanem az emberek köznapi tapasztalatainak, annak a történelmi képnek, amelyet a nemzet őrzött emlékezetében. Olyan szépirodalmi művekre gondolok, mint Rónay György *A párduc és a gödölye*, Sötér István *Budai oroszlán*, Konrád György *A cinkos*, Nádas Péter *Emlékiratok könyve* és Ester-

házy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című művei, vagy éppen, még korábban, Déry Tibor, Örkény István és Mészöly Miklós elbeszélései.

Irodalmunk java tulajdonképpen sohasem fogadta el az 1948 utáni korszaknak azt a megítélését, amelyet az előbb ismertetett pártállásfogalások megköveteltek, tagadta a hivatalos nézeteket a Rákosi-korszak vagy az 1956-os forradalom minősítésében is. A kontinuitásnak egy új koncepciója van kibontakozóban, ezt a folytonosságot az 1945–1948-as koalíciós korszak, az 1949-ben hallgatásra kényszerített irodalom, az 1953–1956-os „íróellenzék”, az 1956-os forradalom irodalma és a hivatalos nézetekkel, valamint a kulturális politikával küzdő későbbi szépirodalom, illetve irodalmi gondolkodás képviseli. Alighanem itt van az ideje annak, hogy irodalomtörténet-írásunk a kontinuitásnak ezt a vonulatát állítsa helyre a történeti folyamatok kutatása és leírása során. A rekonstrukciónak ez a művelete fogja bizonyítani, hogy irodalmunk java sohasem kapitulált az erőszakkal vagy manipulatív eszközökkel rákényszerített hamis nézetek előtt, végezte dolgát, ahogy lehetett, s kifejezésre juttatta a nemzet valóságos tapasztalatait és igazi törekvéseit.

Utasi Csaba

LÉT ÉS NEMLÉT KÉRDÉSEI SZIRMAI KÁROLY NOVELLÁIBAN

Az embert magára eszmélése óta élénken foglalkoztatja a kérdés, hogy az egyedi életnek van-e, lehet-e folytatása valamely más, hogy ne mondjam, túlvilági koordináták között. Kultúránk hajnalán, amikor még kevéssé differenciált tudattával csak elenyészően kis részletét ismerhette meg a látható valóságnak, s amikor életének még önértéke adott súlyt, a válasz magától értetődő és természetes lehetett. „Mert két dolog közül egyvalami a halál: vagy abból áll, hogy a meghalt semmivé lesz és egyáltalán semmit sem érzékel már, vagy pedig – ahogyan mondogatni szokták – abból, hogy a lélek itteni helyét egy más hellyel váltja fel és máshová költözik” – elmélkedik bírái előtt Platón Szókratésze, mindkét lehetőség megnyugtató voltát hangsúlyozva. Később azonban az eszmélkedésnek ez a görögös egyensúlya megbomlott, s a mérleg nyelve hatalmasan kilendült. Egyfelől kialakult a keresztény vallás, amely a maga egyigazságaival, túlvilági kulisszarendszerével, büntető és megbocsátó, a hívőknek örök boldogságot ígérő Istenével csakhamar a tömegek metafizikájává lett, másfelől azonban, főként az újkori felfedezések és a felgyorsult tudományos ismeretszerzés következtében, a keresztény dogmák dogmatikus cáfolatára is sor került, elsősorban a dialektikus és történelmi materializmus részéről, mely az önámítást elkerülendő olyképpen torlaszolta el az utat a lélek halhatatlansága előtt, hogy a mindenható anyagra esküdött, anélkül, hogy az anyag természete, viselkedése, mibenléte kapcsán esszenciális kérdéseket tett volna föl.

Az emberi elme azonban, amelybe szinte bele van kódolva a mindenségáhitat, természetszerűleg sohasem fogadhatta el a dogmatikus eszmerendszereket, hiszen azok zártságukkal épp a végtelennek látszó megismerés kalandjától és a föllelhető egérutak mindegyikétől fosztották volna meg. Életünk végességén, illetve végtelenségén elmélkedve Schopenhauer pl. abból indul ki, hogy a létből kiesnünk éppoly lehetetlen, mint a térből, mert „elképzelhetetlen, hogy ami egyszer a valóság minden erejével fölruházva megvan, valaha semmivé váljék és azután végtelen időn keresztül ne legyen”. Minthogy Schopenhauer a létből való ki nem eshetés tényét érthető módon nem Isten, hanem az ember felől kívánja bizonyítani, eljut addig a föltevésig, hogy a természete szerint másodlagos öntudat nem élheti túl a halált, de az élethez való akarat mint létünk lényege pusztulhatatlan és örök. Ne törődjünk most azzal, hogy milyen fordulatok révén vonja le ezt a végkövetkeztetést. Arra ügyeljünk, hogy csaknem megszállottan kutatja

a létezésen belül maradás lehetőségét, miközben szorongó tudatának megnyugtató céljából paradox módon magát a tudatot is veszni hagyja.

Valójában hasonló indítékokra vezethetők vissza mindazok a századunkban föllépett törekvések is, amelyek így vagy úgy életünk halálon túli meghosszabbítására vállalkoznak. Amikor a századforduló kataklizmát érlelő világában valóságos divathóbort az asztaltáncoltatás, amit a jobb elmék csakis ironikusan tudnak megítélni, nálunk Máthé Zoltán nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy természettudományos alapon bizonyítsa a lélek állandóságát. Miután egész sor érthetetlen, titokzatos jelenség leltárát készíti el, a fizikát hívja segítségül, bebizonyítandó, hogy a „lélek nem más, mint egy konzisztens állapotban tartott elektronraj”. A lélek tehát nem idegen a materiális valóságtól, ellenkezőleg, szerves része annak, s épp ezért állandó, akár maga az anyag. Vagy gondoljunk azokra az egyre szaporodó kísérletekre, melyek során neves orvosprofesszorok a klinikai halál állapotából visszahozott egyedek azonos vagy hasonló élményei alapján éppenséggel azt vallják, hogy a lélek a halál beálltakor elhagyja a testet, lebegni kezd, majd egy sötét alagúton át megindul a fény felé. Vagy, végezetül, gondoljunk Bruce Goldbergre, az amerikai hipnoterapeutára, aki a lélekvándorlás egy sajátos elméletét dolgozta ki nemrég, mely szerint hipnózis útján nemcsak előző, hanem jövőbeli életeink is feltárhatók. Ebből persze egyebek közt az következik, hogy az idő, melynek múlásától annyira berzenkedünk, nyugodtan az érzéki csalódások körébe utalható, hiszen valójában nincs is.

A másik oldalon azokat a ragyogó elméket látjuk, akik nem hajlandók eltekinteni a gondolkodás által nyerhető tapasztalatoktól, akik tehát nem hajlandók átugorni önnön tudatuk „árnyékát”, ám ennek ellenére elevenen él bennük a létezésen belül maradás vágya. „Ha az ember rájönne, hogy a világmindenség is képes szeretni és szenvedni, akkor megbékélne a sorsával” – írja az *Abszurd falakban* Camus, félreérthetlenné téve, hogy életérzését erős abszolútuméhség hatja át, melyet azonban tudata nem enged csillapítani. S tulajdonképpen ugyanez történik József Attilával is. *Miben hisztek...* című, sokszor idézett kései versében makacs állhatatossággal kérdezet: „Miben hisztek, ti makacs égitestek, / hogy föllobogva / lángokkal egymásnak nem estek, / csak kerülitek egymást óvakodva? // Szerelem tart-e, béke és igazság/ titeket féken, / vagy pislá, hunyorgó ravaszság, / mely farkasszemet néz az ürességben?” A menekülő, a végső kirekesztettség állapotába jutott lélek félelmei elhessentése céljából antropomorfizálni szeretné a kozmoszt, a létezést, hisz ily módon az egyéni élet meghosszabbíthatóvá válna, mivel azonban az öncsalás lehetőségében a tudat a lélek kiszolgáltatottságánál is nagyobb nyomorúságot lát, a pozitív válaszádsra semmiképpen sem kerülhet sor.

Szirmai Károly az alkotóknak ez utóbbi válfajához tartozik. Az egyéni életet szigorú határok között tudja csak elképzelni, véletlen fellobbanásnak, amely épp ezért nélkülöz minden mélyebb értelmet. Már a *Hollóban* a „célok szegényes semmiségé”-t emlegeti, hogy aztán bő egy évtized múlva *Végállomáson* című

novellájának halálközelbe sodródott hősével kimondja: „De másnap újra kisüt a nap, s a gyerekek odaülnek a helyükre, hogy előről kezdjék a nagy, céltalan hazugságot.” Már az efféle kategorikus megnyilatkozások sejtetik, hogy Szirmai Károly is tragikusan éli át az abszolútuméhség csillapíthatatlanságát. Tragikusan, de jószerevével másként is, mint az említett két író. Miután fölismeri szorongatottságának alapvető okát, Camus egész filozófiai rendszert dolgoz ki a lét abszurdításának és az abszurd ember magatartásának témájára, amely rendszer, igaz, nem hozott és nem is hozhatott számára nyugalmat, de részben mégis ellensúlyt képezett. S hiányérzetei közt hanyódva József Attila is csaknem utolsó pillanatáig a tudat tiszta működtetésére hagyatkozott, amelytől a rég sejtett zuhanás elodázását remélte.

Szirmai Károly más úton jár. Már első novellájának hőse világba dobottságának, magányosságának, lelke kiürültségének tényeit sorakoztatja föl, a fiatal író azonban nem világítja meg közelebbről alteregója közérzetének okát. Később, *Önkeresés* című versében még közelebb merészkedik a kínzó kérdéshez: „Mióta ki-kimaradozom a létből, sokszor elkérdelem: / Ki vagyok én, honnan is jöttem?” A válaszadásra azonban sem ekkor, sem ezután nem vállalkozik közvetlen módon. Kétségkívül annak a jele ez, hogy Szirmai Károly viszonylag korán rádöbrent az emberi lét képtelenségére, ezt azonban nem kísérelte meg tudatosan, rendszeralkotón föloldani, hanem ismételten visszaszorította a lélek, az emotív átélés, ha akarjuk, az ösztönösség szférájába. A szellemileg földolgozatlan probléma így nagy helyzeti energiákat halmozott föl benne, melyek legjobb novelláiban háttérbe szorítják a valóságglátás sztereotípiáit.

Amennyiben innen indulunk el maradandónak látszó kisprózái felé, arra kell gondolnunk, hogy kritikánk fölöslegesen időzött el annak firtatásánál, vajon Szirmai Károly írásművészete vajdasági ihletésű-e vagy sem. A helyi színek elméletének térhódítása idején vízióinak nem kis szerepe volt abban, hogy egyesek a Szentleky által kijelölt út elhagyásával vádolták meg. Később, a harmincas évek végén Herceg János már a „vajdasági anyag” és a Szirmai-víziók egymást feltételező, szoros kapcsolatára mutatott rá, vastagon aláhúзва, hogy Szirmai sem irrealitásokból, hanem sárból, ködből, porból építi meg látomásainak „komor színpadát”. Alig néhány év elteltével azonban, akárha megbánta volna, hogy egyértelműen védelmébe vette íróársát, már így érvelt: „Persze bármily remekműveket mutasson is fel ez a valóságon túli irodalom, mégiscsak eltévelyedés a józan világtól, eltávolodás az egészséges, kiegyensúlyozott lélettől, ami a délvidéki embernek különben általában ismert jellemvonása.” Mondanom sem kell talán, hogy ezzel aztán ismét nyitottá vált a kérdés, s a táj és az írói magatartás viszonylatai csak jóval a háború után tisztázódhattak, most már a vajdaságiak javára.

Ezeket a vargabetűket irodalmi gondolkodásunk simán elkerülhette volna, ha felismeri azokat a lelki indítékokat, melyek a víziók létrejöttét döntően meghatározzák. Mert nem úgy van, mintha Szirmai Károly a vajdasági táj kódétól, sarától, kietlenségétől nyert volna ihletet, hanem épp fordítva: a létből való

ki-kimaradozás nyomasztó érzete kerestetett vele olyan részleteket, jelenségeket a tájban, amelyek dekórumként fölhasználhatónak bizonyultak novelláinak Herceg János emlegette „komor színpadá”-n. Nem a táj felől érkező sugallatok voltak tehát az elsődlegesek, hanem ami a lélekből a tájra kivetült. S ez akkor is így van, ha nem tévesztjük szem elől *Éjszakai látogatás* című kései prózaversét, amelyben így viaskodik Szenteleky emlékével, árnyalakjával:

„Eljöttem hozzád, mert beszélnem kell veled, számon kérnem tőled, amiért ide pányváltál, amiért lábamat beleástad az átkozott bácskai földbe, ahonnan nincs szabadulás; ahol hosszú heteken át jéghideg eső kopog vékony verőível sötét ablakodon; ahol nagy tél idején, akár a nagy Szarmata-síkságon, Csicsikov Oroszországában, trojkáddal kínlódva vergődsz át a melledig erő hóban az úttalan pusztán; ahol télutón, megújuló rohamokkal, a Kossava vad kozákcsapata száguld végig üvöltő csatakiáltással elsöprően a tájon; ahol a nyúlós, fekete bácskai sár mindenhová utánad kúszik; ahol az isten háta mögötti falvak ugyanolyan holtak, mint fél századdal ezelőtt; ahol az élet éppolyan megállott, mint valamikor; ahol az emberek csak házuk falát mázolták át, de nem lelküket; ahol megátkozod a temetőt és a sírokat, mert elragadták kedveseidet, s idődet kegyetlenül számon tartóan téged is odavárnak; s ahová ha kivetett a sorsod, és magányosságodban nem akarsz megfulladni – miként régebben írtam –, őrzöngő barbárként kupát kell ragadnod, s borral, vérrel, hússal s nótaszóval áztatott lakoma mellett magányos farkasként üvöltened az éjszakában, hogy az enyészet hamujával fojtogató völgyben még nem halt meg, még föl-föllobog az élet.”

Érthető természetesen, hogy a létből ki-kimaradozó, de oda szüntelenül visszavágyódó Szirmai Károly a legnagyobb amplitúdójú érzelmi háborgást azokban a víziókban tudja fölszabadítani, melyekben a végső kimaradás általa definitívnek felfogott határáig, a halálig merészkedik el. Képzete ilyenkor, s ez úgyszintén érthető, ahelyett, hogy időszerűnek vélt irodalmi elvárásoknak vagy patetikus stílusfordulatoknak áldozna, a látszólagos közöny jegyében működik.

Szép példája ennek a *Vesztelő vonatok a sötétben*. Akár annyi más novellájában, itt is azonnal megképzik előttünk az „ijesztő, végtelen pusztát”. Nem kétséges, hogy megidézésében szerepet játszott Szirmai Károly verbászi magánya, csöndes szemlélődése, azt azonban, hogy a képet eredendően mégsem Közép-Bácska kietlen térségeinek látványa csalogatta elő, mi sem bizonyítja jobban, mint az indító mondat második fele. A szövegbeli pusztán ugyanis *megbomlott sebességgel* vonatok rohannak. A megbomlottság képze a céltalanság érzetének még meg nem nevezett fájdalmát csempészi a szövegbe, egyúttal pedig túllendít bennünket a húszas évek lassú, álmos bácskai idején. S voltaképpen ugyanez a funkciója a vonatok fogalmának is. Szirmai Károly nem valamiféle vidéki kávédarálót állít elébünk, amint prüszkölve, önmagát túllihegve végigdohog a rónán, hanem vonatok sokaságát látja és láttatja, melyek épp ezért tágitják ki a teret, olyannyira, hogy némi túlzással azt is mondhatnánk akár, hogy az író az egész emberiséget utaztatja a „kormos éjszaká”-ban. S hogy hova, azt is

jelzi nem sokkal később. Miután a száguldó vonatok hirtelen s mily jellemző: *egyszerre* megtorpannak a nyílt pályán, az utasok pedig szorongva eszmélnék rá, hogy „valami végzetes történt”, a szövegben nagy nyomatékkal kerül előtérbe a megállapítás, miszerint az emberek feje fölött ott lóg „fönnakadva az IDŐ”. A nagybetűs idő, melyet Szirmai Károly az emberi élet tekintetében végesnek fog fel, s melynek minden szövegbeli torzulása épp ezért halálközelséget sugall. S milyen meggyőzően teljesíti ki az idő fennakadásával érzékeltetett szituációt, amikor éles, kemény körmökkel, rettenetet keltő szemmel látja el a csöndet, a materializálódó halált, mely épp anyagi dimenziói és sajátosságai folytán válthatja ki azt a benyomást, mintha mindennek fölötti hatalommal állnánk szemben.

Ez a tervszerű, alapképletében variációkat igen, de esetlegességet nem mutató szerkesztési mechanizmus több más novellájában is megfigyelhető. A *Marió-nett*-kertben például előbb a kávéházi teraszt, a mozdulatokat, az emberi beszédet lódítja túl a valószerűn, a Tisza-parti kisvároson, majd panoptikumba illő figuráit eszeveszett, az időt visszafelé pergető táncra készíti, hogy aztán végül, amint „nagy robajjal leszakad a Csend”, a ténylegesen és megmászhatatlanul beálló halál képeivel zárja a szöveget.

Másutt, így halottlátogató vízióiban, akkor kezdi működtetni a képzeletét, amikor lelkivilágában már fönnakadt az idő, már leszakadt a csend. Ilyenkor intenciója nem az, hogy a feszültséget lépésről lépésre növelve a beálló halál látomásáig kalauzolja el az olvasót, hanem hogy a halál térségeiről indulva magának a halálnak rémítő, undorító, ocsmány voltát tegye hangsúlyossá, poénszerűvé. Ezeknek a vízióknak első személyű hősei kezdettől fogva léten „túli” tájakon bolyongnak, ahol a tér és idő e világi relációi a nagyfokú torzultság, kizökkentség jegyeit mutatják. „Hátamban véget nem érő éjszakákkal vándoroltam az országúton. Nem emlékszem, mikor láttam utoljára napot, s mikor pihentem utoljára emberi hajlékban. Nem emlékszem az utolsó tavaszra, nyárra, őszre, télre, csak mentem, mindig mentem, egyforma porszürke országúton, melyre nem borult sem csillagporos éjszaka, sem kopogtató hajnal, mert sohasem virradt meg” – indítja pl. a „*Hé, kocsmáros, italt adjál!*” című víziót. Itt a vékonyka cselekmény arra irányul, hogy a novellahős mintegy *másodszor is* halálba küldje a ki tudja mióta halott kocsmárost, fölszaggatva, megtépázva sárga bőrét és fekete lyukakkal éktelenítve el arcát, minek következtében a halál nem csupán végsőkéig visszataszító evidencia a novella csúcán, hanem egyúttal, ha szabad így mondani, megfellebbezhetetlen, abszolút realitás is.

Jószérével ugyanezt figyelhetjük meg a kevésbé meggyőző *Bátyámnál* esetében is. Miután az úgyszintén első személyű hős „elidegenedett utcákon”, csupa „egyforma ház” között botorkálva végre eléri célját, s találkozik évek óta halott bátyjával, merőben érdektelen részletek következnek a novellában, egészen addig a pontig, ahol az író az imént említett másodszori, abszolút halál undorkeltő képeit ismét „kijátszhatja”. „– Hallgass! – tört ki belőle szavaimra a dühöngő kétségbeesés. S kezével elkezdte tépni a haját, mely csomókban maradt ujjai kö-

zött, s öklével mellét verte, mely nedvesen klaffogott, mint a sűrű lével telített spongea” – mondja Szirmai, majd mintha még ezzel sem tudna megelégedni, kisvártatva hozzáfűzi: „Elhúzódtam, hogy szájjammal ne kelljen érintenem a száját, mely mögött már torkig gyülemlett a kikíváncozó szétoszlás.”

A létezésen belül maradásnak az a rendkívül erős vágya, mely a halál felé tartó vagy a halált leleplező víziókból üzen, természetesen tetten érhető több olyan novellában is, ahol Szirmai Károly nagyobb távolságtartással kezeli a témát. Ezekben rendszerint harmadik személyű hősöket léptet fel, kik életük valamely nehéz szakaszában, céloktól és távlatoktól fosztottan útra kelnek abban a reményben, hogy utazásuk a léten belülré juttatja őket. Mivel ezek az idővándorok az emberi életet, akár megálmodójuk, csak definitív határok között tudják elképzelni, érthető módon a múltjuk felé indulnak, ott vélük meglehetősen azt a végtelennel felérő pillanatot, amely megnyugvást hozhatna nekik. Így aztán hol egy bácskai vasútállomáson látjuk toporogni őket, hol a végtelen őszi pusztaságon vonszolódnak céljuk felé, hol pedig ódon épületek között kószálnak fáradhatatlanul. Végül azonban kivétel nélkül elbuknak: vagy a halál csúfolja meg őket, vagy pedig arra ítéltetnek, hogy kilátástalanul, reményvesztetten újra vándorútra keljenek. S nem is lehet másként. Arról a lehetőségről ugyanis, amely útra kelésük előtt oly nagy várakozással tölti el őket, Szirmai Károly eleve tudja, hogy realizálhatatlan. Életünk, mint a *Szavak múzeumában* fejtegeti, valójában összetördelt, diribdarab cserép, melyet hiába is próbálnánk rekonstruálni, hiszen százszor meghaltunk azóta, hogy megszülettünk.

Ez az újabb mozzanat, mely az idővándor-novellák mindegyikét meghatározza, arról tanúskodik, hogy Szirmai Károly nemcsak a lélek továbbélése, hanem földi jelenvalósága vonatkozásában is állandóan a nemléttel küszködött. Mindennapi, sőt minden-pillanatú vendége volt a halál, mellyel eredményesen, értékteremtőn csak akkor tudott szembenézni, ha belső impulzusaira hallgatva vízióba szökkentette szorongását.

Angyalosi Gergely

NEMI SZEREPEK ÉS POÉTIKAI KONVENCIÓK

(Lovik Károly: *A kertelő agár*)

Lovik Károlyról közkeletűvé vált az a vélemény, hogy semmilyen tekintetben nem lépett túl a konvenciókon. Prózapoétikai szempontból éppen úgy a hagyományok szabta keretek között maradt, mint lélektani eszközeinek tárházát vagy társadalomlátásának ideologikumát illetően. Az értelmezők – Vass Lászlótól Rónay Györgyön és Illés Endrén át Bodnár Györgyig – az értékelés kisebb-nagyobb hangsúlyeltéréseitől eltekintve egyetértenek abban, hogy a Lovik-mű érdekességét a be nem teljesített, de itt-ott fölcillantott lehetőségek adják. Ezeket a lehetőségeket (már csak ilyen az irodalomtörténész értékelő reflexe, vagy tán nem is csak az övé) mindig a *transzgressziók* lehetőségeként kell érteni; vagyis a konvenciók, a bevett normák, a hagyományok *áthágásaként*.

Természetesen semmiféle garanciával nem rendelkezhetünk arra nézvést, hogy Lovik, amennyiben nem hal el negyvenegy éves korában, valóban megvalósította volna ezeket a lehetőségeket. Sőt, az a híres önvallomás, amelyben kiegyező-kompromisszumos írásmódját indokolja, mintha az ellenkező következtetésre ösztönözné. Egyszerű, közvetlen hazugságként jellemzi saját írásművészetét. Úgy látszik, a próza természetével is ezt a törekvést látta egyezőnek. (Zárójelben jegyzem meg, hogy az eszményítő művészet doktrínáján kívül, melyet némileg idézőjelbe téve vesz át, s amely benne volt a századforduló levegőjében, támaszkodhatott évszázados, ha nem évezredes tradíciókra is. Hivatkozhatnánk Platónra, de itt talán kézenfekvőbb megemlíteni azt a klasszika korában élt francia teoretikust, aki az arab népek epikai hajlandóságát és tehetségét egyenest hazudozó alkatukból vezette le.) Lovik azonban nem akárhogyan akar hazudni. „Mint egy gyermek és nem mint a kurtizán, aki úgy hazudik, hogy szavát valóságnak higgyük, és magát a valóságot a hazugság mezében találja fel.” Az, hogy a valóságot csak a hazugság mezében lehet feltálni, lehet egyszerűen keserű tapasztalat az olvasók befogadói képességeiről, ám felfogható irodalomesztétikai elvként is. Mindenképpen fontos megjegyezni a valóság megjelenítésének igényét, ami arra utal, hogy a század első éveiben az említett eszményítő művésztideál folyamatos jelenléte mellett ez az igény is jelen volt minden komolyabb írói nekifeszülésben.

Lovik tehát bizonyos értelemben alkuat kötött a korabeli szellemi viszonyokkal, az olvasóközönség és az irodalmi orgánumok képviselte esztétikával, s mélyebben magával az élettel is, mint azt a legkomolyabb hangvételű regénye,

A *préda* is mutatja. Ennek a regénynek a főhőse az élet rezignált elfogadását, nagy szenvedélyek, lázadások, bukások és sikerek nélküli, minél kellemesebb eltöltését tartja az egyetlen kivihető megoldásnak. Ám egy dolog nála is a transzgresszió irányába mutat, nevezetesen az, hogy reflektált tudatról van szó. Péter tudja, hogy bizonyos tekintetben érzelmi nyomorék, hogy az igazi élet nem ez, nem ilyen, s próbálja óvni is önmagától környezetét. Erős fatalizmussal kombinált spleenről van tehát szó; s ha önmagában megint csak nem új egyik sem a magyar századelő irodalmában, erős összekapcsolásuk eredményezhetett volna jelentős, eredeti vonásokat hordozó epikai teljesítményt.

De nem eredményezett. Lovik legjobb írásai mégiscsak azok, amelyekben tudatosan a „hazugság”, tehát a konvenciók keretei között maradt, azokon belül tett tanúbizonyságot írói technikájáról és fikcióteremtő kvalitásairól. Amikor tehát a vállalt hazugság leplebe göngyölve „tálalta föl” annak a valaminek jól kiadagolt, keserősége ellenére még lenyelhető dózisát, amit valóságnak nevezett és érzett. Ilyen típusú művei közül a legjelentősebb *A kertelő agár* című kisregény.

Lovik írásmódjának konvencionálisága nem szorul különösebb bizonyítási eljárásra, mint ahogy témaválasztása sem. Dzsentrítörténet ez, teljes mértékben a hagyományos dzsentríábrázolás keretein belül maradván. Hogy ne vesztegessünk sok szót az ideológiai összefüggések taglalására, jegyezzük meg rögtön, hogy a dzsentrivilág ebben a regényben idejétmúlt, mosolygató valami, „prehisztorikus”, ahogy az író mondja; ám a legcsekélyebb mértékben sem pusztulásra ítélt. Főként nem az gazdaságilag, erre a legjobb példa Balsai Izidor alakja, aki minden csodatevés nélkül is újra tudja aranyozni a megkopott családi címet. Ami a narratológiai hagyományok követését illeti, az már-már túlzott mértékű. Az ábrázolt világ történelemelőttiiségét Lovik úgy érzékelteti, hogy a regény elején szinte Jókai-paródiába illő megoldásokat választ. A narrátori betétek eleinte többes szám első személyűek: „de térjünk vissza”, „nézzük meg közelebről”. Később határozottan átvált egyes szám első személyű narrációba, vállalván ezzel, hogy az olvasó mindent a narrátor tekintetével lát majd, a környezettől kezdve az emberek és az állatok belső világáig. „Megérdemli, hogy megemlékezzem róla”, mondja például; „mielőtt továbbmennék, kötelességemnek tartom a bírót is bemutatni”. Lehetetlen nem észrevenni, hogy könnyeden ironikus is ez az idejétmúlt stílus, szelíden gunyoros elfogadása annak az elképzelésnek, hogy a narrátornak még 1907-ben is „kötelességei” vannak az olvasó irányában, amelyeket nem hanyagolhat el, hiszen akkor művét ugyanúgy visszaadhatnák minőségi reklamációval, mint ahogy a rosszul talpalt cipőt visszavisszük a szusterhoz. Ezeken a helyeken (tehát a regény elején, mert később az akartan ódon megoldások lekopnak), mindenütt megjegyezhetné az író, amint meg is teszi *Az aranypolgárban*: „ahogy a régi regényírók mondanák”.

Mintha azt sugallná itt Lovik: hagyományos, „békebeli” történet kell nektek? Hát tessék! Engem ugyan rajta nem kaptok semmiféle vakmerőségen, bíráló szándékon; az iróniát is csak abban a mértékben engedem meg magamnak,

hogy senki olvasó magára venni ne legyen kénytelen. A *kertelő* agárban végül is ez az írói szándék valósul meg. Kedélyes, konvencionális szerelmi történet, a humor mikszáthinak nevezett elfogadó, sőt megbocsátó válfajával. Két olyan területet vélek felfedezni, ahol a transzgresszió lehetősége (s helyenként már-már megvalósulása) jelen van. Mindkettő inkább viszony, reláció, mint önmagában meghatározható tér; nem is területet kellene említenünk, hanem inkább vonatkozást. Az első, amely egyben az evidensebb és könnyebben belátható, a narrátor világának s az általa bemutatott és kommentált világnak a viszonyából adódik. A kedélyeskedő, adomázó hangnem könnyen elfedheti az olvasó elől (nyilván ez is volt a funkciója, hogy elfedje) az ábrázolt dzsentrivilág (tehát az adott műben: a világ) kétségbeejtő ürességét. Nem is elsősorban az agárral szimbolizált problematikára és motívumvonulatra gondolok, amely technikailag nagyon színvonalasan van felépítve: egy előkészítő-informatív, majd egy fokozó-túltelítő szakaszból áll. Hogy Peirce terminológiájával éljek, az agár index-jelként kerül a prózaszövegbe. Ezt a funkcióját végig megtartja; hol ok-okozati összefüggés keretében utal a Balsai család szegényes és visszamaradott világlátására (életük középpontja az agár – az agár nem lehet az emberi élet középpontja, tehát az ő életük tartalmatlan), hol pedig ikonikus, sőt szimbolikus jellé növekszik az adott szöveggörnyezet kívánalmainak megfelelően. Mondom, nem erre gondolok ezúttal. Izgalmasabb következtetésekre juthatunk talán, ha azt emeljük ki, hogy ennek a világnak a kisszerűsége és belső üressége kivétel nélkül minden szereplőre kiterjed. Még potenciálisan sincs egyetlen olyan figura sem, aki esetleg, a történet képzeletbeli meghosszabbításában valami olyat művelhetne, ami nem illik ebbe a világba.

Kivétel nélkül mindenki kisszerű és üres; erre a megfelelő pontokon maga a narrátor figyelmeztet. Ami az elbeszélőt illeti, róla csak annyit tudhatunk, hogy kívül és felül áll azon a világon, amelybe bevezet bennünket. Felsőbbrendűségének tartalmi összetevőiről nem értesülünk; a narrátor világa tulajdonképpen csak negatív létezik, formális jelzéseként annak, hogy vannak egyéb világok is, mint a Balsaiak, a Bárándiak vagy a Bogdányok univerzuma. S hogy a lehetséges világok hierarchiájában nem a magyar kisuraké van a legmagasabb helyen. A könyörtelen szembesítés azonban elmarad – csak találgathatunk: Lovik kompromisszumos hajlamai miatt, vagy azért, mert neki magának sem voltak határozottabb elképzelései ama „jobb világról”. Talán nem hitt benne igazán, hogy van ilyen, csak azt tudta, mint oly sokan mások, hogy *kellene* lennie.

Két szereplő jellemalakulása szolgál az olvasó megtévesztésére. Természetesen szerelmespárról van szó. Az igaz szerelem a művészi ábrázolásban öncél és önérték, mégpedig minden környezetben, minden szellemi színvonalon az; erre a tradícióra támaszkodik Lovik, amikor megrajzolja Klárka és Balázs szerelmét. A korabeli olvasónak ez elég is lehet ahhoz, hogy képes legyen frusztráció nélkül elfogadni a kietlenül ostoba miliő rajzát; a tisztának ábrázolt szerelem visszamenőleg megnevesíti a többi szereplőt is; az ábrázolt közeg már nem látszik

olyan reménytelenül zártnak. Az író apró, finom vagy éppen nagyon is direkt jelzéseire, amelyekkel időközben visszavonta ezt a közhelyes képet, nem feltétlenül kellett odafigyelni. Klárikáról ugyan rögtön a mű elején megtudjuk, hogy „nem illett a prehisztórikus környezetbe”, „félíg magyaros, félíg franciás volt”, s mi több „nem volt agarász”.

„Hiszen vannak az életben más célok is – közvetíti a narrátor Klárika gondolatait –, mint a kutyákat nógatni és a lovakat sarkantyúzni. Mi lesz, ha itt kiadjuk mind az erőnket és ambícióinkat? Egyszerre aprók lettek előtte az emberek, s szép ajka körül gúnyos vonás támadt.” Igen ám, mondhatná az olvasó, csak hogy a „más célok” kimerülnek abban, hogy Klárika férjhez akar menni, lehetőleg oly módon, hogy szembekerüljön családjá értékrendjével. Az agarak jelképezte világból sem elvi meggondolásból nem kér, hanem pusztán formálisan opponálja azt. Balázs attól a pillanattól érdekli igazán, amikor az agáron keresztül meg tudja alázni a Balsaiakat, fölébük tud kerekedni. A narrátor nem hangsúlyozza ugyan (hiszen ez veszélyeztetné a hamvas, szűzi ártatlanság ábrázolását), de egyértelművé teszi, hogy Klárika tudatos taktikát érvényesít Balázsszal szemben. Átlát hiúságán, és tudja, hogy egyetlen esélye a győzelemre a teljes fegyverletétel. Amikor megérzi, hogy Balázs „győzőként” lép fel a társaságában, tudja, nyert ügye van. Ettől a ponttól már csak következetesnek és kitartónak kell lennie; meggyőzően alakítja hát a hervadó liliumot, a halálra szánt Júliát, aki minduntalan beteg kishúgát juttatja Balázs eszébe. Szerelme hiába ólálkodik a kúria körül hónapokig, Klárika halódó virágszáltól eléggé meglepő szilárd-ságról tesz tanúságot: eszébe sem jut találkozni vele. Belekényszeríti abba, hogy kössön vele szövetséget saját családjá ellen; szó sem lehet más kapcsolatról, mint házasságról.

Balázsról viszont a kezdet kezdetén megtudjuk, hogy jóképű, ámde tökéletesen üresfejű kisnemes, aki az agarászáson és a lovakon kívül semmihez sem ért, ugyanakkor „javíthatatlan csélcsap”. Jellemképe a későbbiekben azzal bővül, hogy értesülünk ravaszságáról és praktikus eszéről. Egyébiránt ahhoz ért a legjobban, hogy a „legjelentéktelenebb semmiségeket” kedvesen és behízelve mondja el. El kellene hinnünk (s a korabeli tárcaolvasó feltehetőleg el is hitte), hogy igaz szerelemre lobban Klárika iránt, s ez a felszínre hozza jobbik énjét. Ám a narrátor rögtön közbelép; ezt a szerelmet, mondja, „nem szabad magasabb értékkel megítélni”. Balázsnál is formális oppozícióról van szó: a fülledten romlott Marianne után különösen nagy hatást gyakorol rá a Klárika által alakított szerep. „A kacérság izzó varázsa nyomán a néma lemondás csendes regénye éppen úgy tetszett neki, mintha fordítva állott volna a dolog.” Klárika nagyon hamar rájön, hogy hiú emberrel áll szemben, aki „hihetetlenül érzékeny, ha férfiasságáról van szó”. Így sikerül rávezetnie Balázst arra az ösvényre, amelyre rálépve csak egy útja marad férfiasságának bizonyítására: ha feleségül veszi őt. A többi már sakkjáték a legidősebb Balsai és Balázs között; olyan játszma, amelyben a kibic, vagyis Klárika a nyertes.

A Balázs–Kláríka-viszony futó ismertetéséből talán kiderült, miben is áll szerintem a transzgresszió lehetősége. Lovik megírhatta volna a magyar *Veszedelemes viszonyokat*, s ez még száz évvel az eredeti után sem lett volna kis teljesítmény. Megírhatta volna, amennyiben szándékában áll tabukat döntögetni és a világlátása mélyén lappangó keserűséget és kiábrándultságot kifejezésre juttatni. El is jutott e potenciális regény pitvaráig, tehát annak érzékeltetéséig, hogy minden szereplő csupán a saját játszmányát játssza, s a szerelem-játszma voltaképpen semmivel sem tartalmasabb, mint az agárverseny. Sőt: az agárversenyben előfordulhatott, hogy „a kertelőt leejtették” (bár mit sem tudunk meg arról, hogy a bírói döntés igazságos volt-e, vagy csak személyes ellenszenven alapult), míg a szerelmi játszmányban a kertelőnek, vagyis Marianne-nak, illetve Kláríkáknak áll a világ. Loviknak azonban esze ágában sincs felmutatni a mocskot azokban a jellemekben, amelyeknek tisztaságát az olvasóközönség a megszokások alapján elvárta. Nem vállalja hát a Laclos-regény dermesztő őszinteségét és a végletes kiábrándultságban is megtartott pátozát.

A másik viszonyrendszer, amelyről szót szeretnék ejteni, s amely nem független az elsőtől, a nemi szerepek kezelése *A kertelő agárban*. Itt is van egy felületi réteg, a játszmány rétege, amely nagymértékben táplálkozik a századvégen divatozó „marivaudage” színdarabok bonyodalomépítéséből. Mindazonáltal Lovik tartogat néhány meglepetést számunkra. Leginkább az a megdöbbenő, hogy a figyelmes olvasónak rá kell jönnie: ebben a dzsentrivilágban a férfiaság és nőiség ruhaként hordható, illetve a szögre akasztható külsőleges jegyek speciális kombinációja. Balsai Kázmér, a „pater familias”, a kasztráló apa, a legerősebb hím megtestesítője. Öregedő fia, az „ifiúr” magától értetődően nem házasság ember. A többi Balsai-rokon közül egyik sem számít férfinak: többnyire sohasem voltak azok, illetve kettejük: a kártyás Kálmánka és a közgazdász Izidor férfiasága átmenetileg szünetel. Csak így férhetnek meg Kázmérral. Mindannyian infantilis szerepkörbe kényszerülnek. „Jól tudták mindannyian, hogy ha sokáig ingerlik Kázmért, az megfordítja a csibukját, és képes valamelyiküket megnadrágnak. Az ifiúr, aki deres feje ellenére úgy félt a papájától, mint a tűztől, már künn is volt a tornácán”.

A kasztráló hím, miután öregsége és a szelídített írói intenciók miatt fizikai erőszakhoz nem folyamodhat, törvényszerűen köt szövetséget a kasztráló nőténnyel: Marianne-nal. A bosszúállásnak ez a módja, amelyet Kázmér talál ki, voltaképpen teljes lélektani képtelenség. Gyors kielégülés helyett (amelyet az indító konfliktus megkívánna) több hónapos bizonytalan kimenetelű játszmányra bízta magát, amelynek végeredménye (hogy Marianne esetleg lelkileg és egzisztenciálisan tönkreteszi Balázst) vajmi nehezen lehetne összefüggésbe hozható a kutyás esettel. Egyetlen módon lehet értelmezni: Kázmér a környezetébe került, vele szembeszegülő fiatalabb hím vereségét akarja látni. Darwini konstrukció, orángutánok csoportélete dzsentroid kivitelben.

Kázmér a bosszúállás hevéletében olyannyira azonosul a másik nemmel, hogy amikor lassúnak találja Marianne módszerét, fölsóhajt: „Vólnék én csak

asszony” – ami legalábbis furcsán hat egy csibukozó öreg dzsentrí szájából. S a narrátor hozzáteszi: a család feje megfélemedezett róla, hogy „túlhaladta a hatvanadik esztendő”. Még ilyen röpke tollvonásként is igen szokatlan, hogy egy magyar dzsentríregényben egy öreg férfi fiatal nőnek képzelje magát; ez a fura mondat arra világít rá, hogy a kasztráló funkció fontosabb Kázmér számára, mint a nemi identitás. Ugyanezt látjuk Marianne-nál is: őt olyan hazudozónak írja le Lovik, aki sportból, a hazugságért hazudik (ő valóban kurtizán, hogy viszszaulajunk az idézett írói önvallomásra). Libidója teljes egészében a hazugságban összpontosul; távlati stratégiája nemigen van, mindössze annyit lát, hogy amíg kiismerhetetlen, addig fölényben tudhatja magát. Nő volta önmagában semmit sem jelent számára: az asszonyiség pusztá eszköz a felülkerekedésre, a világ, a másik nem megtévesztésére; helyi érték, induló tőke az üzleti játszmaiban, amelyet minden különösebb zsenialitás nélkül, de sikeresen űz.

Ebből a szempontból párja Izidor, a család üzletembere, akinek közgazdasági lángelméjét tüstént megkérdőjelezi a narrátor. Ez a férfi olyan fogás révén gazdagszik meg, amelyet minden szerencsejátékos ismer: kiválaszt egy balekot, és mindig ellene játszik. Valaha játékos volt a szerelemben is, „Később azonban rájött, hogy azt az időt, azt az elmebeli erőt, amelyet az ember udvarlásra fordít, hasznosabban lehet értékesíteni”. Tehát gyakorlatilag szögre akasztja Izidort, a férfit. Amikor viszont úgy dönt, hogy beszáll a Balázs elleni játszmaiba, amelyet – tévesen – mint a Marianne-ért való vetélkedést fog fel, egészen egyszerűen újra felölti a macsó-dzsentrí jelmezt. Még ruhapróbát is tart, újra elmegy dzsentrímod mulatni, szakasztott úgy viselkedik tehát, mint amikor valaki azt vizsgálgatja, tud-e még mozogni rég nem hordott gúnyjában. A különbség mindössze annyi, hogy a nemi identitásról és nem pedig ruháról van szó. Nála is a csalétek szerepét játssza Balázs kasztrálásának lehetősége, ezért téved be Marianne utcájába, akinek, miután rájött arra, hogy Balázs vele hasonszőrű játékos, egyetlen célkitűzése marad: feleségül vetetni magát Izidorról és vele megszerezni a környék legnagyobb vagyonát.

Van egy mondat, amely arról árulkodik, hogy Loviknak szintén egy libertinus francia regény lebegett a szeme előtt, csak éppen nem Laclos, hanem Prévost regénye. „A levente” – mondja Izidorról – „meghajtotta magát, mint Des Grieux Manon előtt.” Az irónia nyilvánvaló: Izidor nem éppen a tiszta, romlatlan Des Grieux-höz hasonló jelenség, csak éppúgy rászedik, mint a francia lovagot. Ez a célzás azonban elég lehet annak az alátámasztására, hogy Lovik tudatában volt a transzgresszió lehetőségének, vagyis annak, hogy megírhatta volna a libertinus magyar dzsentrí-regényt. Mire eddig a pontig érünk a történetben, az agár-vízizók szinte az olvasó bosszantásáig sokszorozódnak. Mikor Izidor úgy érzi, vesztesre áll az ellenfélnek képzelt Balázssal szemben, lelki szemei előtt megjelenik az ágostai agár, amely ezúttal „akkora volt, mint egy nagy, fekete ló [...] s a hátára egyszer csak föl pattant Bogdány Balázs, s gúnyos, diadalmas mosollyal dirigálta jobbról balra az alázatos ebet”. A meglovaglás, megnyergelés szexuális

szimbolikája nyilvánvaló: Balázst azért kell kasztrálni, mert alávetett női szerepbe kényszeríti Izidort és az egész Balsai családot.

Mint tudjuk, a kasztrálási művelet nem sikerül: a családon belül helyet kell szorítani a fiatal, erős hímnek, aki végig a saját játszmáját játssza, eltekintve a finistől: ott egyértelműen Klárika a játékmester. Balázst végső soron ugyanúgy jégre viszi a díszmagyarként viselt férfiasság, mint Izidort; a befejezés pedig arról tanúskodik, hogy a külsőleges macsó erények szimbólumrendszere, amely Balsaiéknál az agárban összpontosul, újra helyreáll. A folyamatosság nem szakad meg, ez nem érdeke a játszmanyertes nőknek sem.

Lovik érezhető élvezettel írta ezt a regényt. Kedve tellett a mesélésben, s ő maga talán túlzottnak találná az elemzőnek azt a szándékát, hogy a kiábrándult, keserű vonásokra helyezze a hangsúlyt. Ne feledjük azonban, hogy ez a keserűség írói és emberi létének rendkívül erős vonása volt. Állandóan ott munkált benne az a kérdés, amelyet *A Hét*-ben tett fel 1904. augusztus 28-án. „Ki tudja, ki vagyok, kit érdekel, hogy egyáltalán vagyok?” Úgy látta magát, ha írói tevékenységére gondolt, mint „egy apró, tehetetlen hangyát, amely fáradtan, senkit sem érdekelve, senkitől sem gyűlölve és nem szeretve, senkitől sem támogatva, és senkitől sem irigylve folytatja üres irodalmi létét”. Nos, a gyűlöletet nem vállalta: azt akarta, hogy szeressék. Írói megalkuvása, fel-feltörő undora ezt a szeretetvágyat és a hozzá társuló kudarcélményt dokumentálja.

Bányai János

„KIS BESZÉDMŰFAJOK” AZ ÁLOMREGÉNYEKBEN

(Egy ember álma, Álom a színházról)

Meg lehet-e érteni Mándy Iván két álomregényét, az *Egy ember álma* és az *Álom a színházról* címűeket akár az „álom” természetéből, ami mindkét címben előfordul, akár a regényműfaj nézőpontjából, hiszen mindkét művet regénynek mondjuk? A kérdés így is feltehető: az álom tartalmi és formai útvezető vajon e regények világában, és mennyire megbízható útvezető? Ki az, aki itt álmodik? S ki az, aki elmondja az álmait? És mindig csak álmodik vajon? Amit leír és elmond, az mind csak álom? Vagy az álom jelenségekörébe közelebből és távolabbról odatartható más „emberi” képesség, úgymint hallucináció, ábrándozás, képzelgés, nosztalgia, vágyakozás. Ugyanígy a műfajra vonatkozó második kérdéskör. Vajon könnyen rámondható az álomregényekre, hogy regények? Vagy valami másnak kellene nevezni ezeket a műveket, ha adunk még arra – az olvasóban bizony van ilyen szigorúság hogy mi a regény, mi mondható még regénynek.

A két elbizonytalanító kérdéssor valójában a kiindulópont keresése. Honnan kell elindulni vajon Mándy Iván prózavilágának megértése felé? A viszonylag könnyen megragadható tematikai és tartalmi tényezőkből? Abból, amit mond az elbeszélő? Ez esetben például kétszer is álmot a két mű címében. Az álom megnevezésével jól követhető útirány nyílik meg az olvasó előtt, mert az álom, és az álomhoz tartozó más lelki képességek indokolják e próza egymástól élesen elválasztott képeit, a látványosságok halmozását, a gyors fordulatokat, a történetmondás töréseit, az összefüggések elrejtését, a helyszínek sokaságát és sokszínűségét, a vonalakkal behálózott világképet. Úgy is lehet álmodni, ahogyan Mándy Iván álomregényeinek hőse „elbeszéli” az álmokat. Csakhogy a Mándy-próza hősei más művekben is ugyanígy beszélnek azokban a művekben is, amelyekben szó sincs álomlátásról, vagy az álmok elbeszéléséről. Ha mindezek nemcsak az álomregények eszköztára, hanem egy prózavilág megformálásának leggyakrabban előforduló tényezői, akkor mi végre kellene az álomban mentséget keresni a szokatlanra, a váratlanra, a meglepőre, ami mostanra már nem is olyan meglepő, nem is szokatlan és nem is váratlan, hiszen a fent felsorolt megformálási eszköztárnak Mándy otthont teremtett a mai magyar prózaírásban. Az álom a két mű címében nem „alibi”. Tehát nem az „elbeszélés nehézségeinek” zárójelzése, elfelejtése. Inkább az elbeszélésért való küzdelem ára. Mándy Iván az álommal fizeti meg az elbeszélés, az elbeszélhetőség árát. Ha nem mentség, se alibi, akkor az álom talán lélektani útmutató lenne e regények világában? És ezáltal lélektani esettanulmány

a két regény, amely címében az álmot viseli? Szó se róla. Ha valakinek vannak fenntartásai a lélektanival szemben, hát Mándynak vannak. Talán egyetlen mondata sincs, amiben a lélektan útmutatásai szerint elemezne élethelyzetet vagy állapotot. A lélektaniség elemző gyakorlatát Mándy Iván nem követi. Nem „elemez”. Nem ír le eseteket és állapotokat. Mándy megnevez. Megnevezi a tárgyakat, a helyszíneket, a hangulatokat és érzéseket. Ebből arra lehet következtetni, hogy az álom kiindulópont lehet e két regény megközelítésekor, de nem jó kiindulópont.

Megközelíthető-e a két álomregény a műfaj irányából? Mándy Iván novellaíró, és ezen mit sem változtat, hogy ír regényeket is. Többek között az itt szóban forgó álomregényeket. Mégsem mondható regényírónak. Könnyű volna ezt az állítást azzal indokolni, hogy túl rövidek a mondatai, semhogy regénymondatok lehetnének. Meg hogy a regény történetmondásához képest túl töredezett az ő történetmondása, mivel nincs érzéke, és kedve sincs a folyamatos történetmondáshoz. Nem is mond történetet, még a novellákban sem. Persze ez sincs egészen így. A történet sem a novellában, sem a regényírásban nem tehető egészen félre. Már csak azért sem, mert a szépprózai beszéd nem mondatokban és nem szavakban való beszéd: a prózai művek történetekben beszélnek. Ami a regényben, a novellában elhangzik, akár szerzői közlés, akár idézet, az idézet sok változata, mind valamilyen történetnek a része; párbeszéd nincs történet nélkül, hiszen a párbeszéd is történik, maga is történet. Mándy egymásra következő, de nem egymásra épülő mondatai és közlései, a bennük rejlő megnyilatkozás erejével szándékuk ellenére alakulnak történetté. Csakhogy ezek a szokásostól eltérő természetű és minőségű történetek. Minden novellája Mándynak, és minden regénye, így az álomregények is lebonthatók egy-egy történetre, de ezek a történetek szinte szóra sem érdemesek, annyira „köznapiak” és kopottak. Gyakran szándékosan banálisak is. Mind sorra az elhagyatottságról, a vereségről, az örökös veszteségről és boldogtalanságról szólnak, pontosan arról tehát, amiből az élet összeáll. Ennyit lehet mondani ezekről a történetekről, és ez, természetesen nem kevés. Van azonban Mándy Iván történetmondásának egy másik szintje is, amit nem a novellák és regények „lebontása” alakít ki, hanem maguk a novellák és a regények, azzal ahogyan a narrátor „elbeszéli” őket. Van valami érdekfeszítő és izgató abban, ahogyan Mándy mondatai egymásra következnek. Abban is, ahogyan ezek a mondatok elnéznek egymás felett, vagy ahogyan szembenéznek egymással, ahogyan beszélgetésbe kezdenek, ahogyan néha-néha hajba kapnak. A legizgalmasabb történet feszültségeit teremtik meg az így egymásra néző mondatok. Ez a történet elsősorban atmoszféra Mándy prózaírásában. Az egymást távolról figyelő, az egymástól éles határvonallal elválasztott, kontrasztstruktúrákat alkotó mondatok valami izgalommal telített, mozgalmas történet hangulatát teremtik meg és éppen ez a hangulat tartja fogva az olvasót nem a köznapi boldogtalanságokra és sértődöttségekre lebontható – hagyományos – novella- és regénytörténetek. De hogyan építhető fel a regény a mondatkapcsolások atmoszférájából, még ekkor is, ha ez az atmoszféra a tör-

ténet intenzitásával telített? A regény tudvalevőleg kompozíció és konstrukció. S csak ezután, csak erre hagyatkozva csálhatatlan atmoszféra is. Miféle kompozíció állítható elő eszköztelenséggel, s miféle regény a pusztá nyelvi, szintaktikai, végső soron grammatikai atmoszférából? Semmiféle konstrukció és semmiféle regény, mondhatnók. De állítható-e ez így, és bizonyítható-e? Vagy másfelé kell keresni Mándy Iván novella- és regényírásának műfaji meghatározóit?

A két álomregényt, minthogy mindkettőt az álom atmoszférája lengi be, amit a mondatok egymást követő szigorú rendje határoz meg, tévedés volna hagyományos értelemben vett történetként rekonstruálni, és úgyszintén tévedés lenne tiszta regénykonstrukciónak venni. Nem azt mondom, hogy ezt nem lehetne megtenni. Természetesen, hogy leírható a két regény története és nagyon pontosan ábrázolható a kompozíciójuk is. Nem is volna tanulság nélküli egy ilyen vállalkozás. Ám kétséges, hogy milyen eredményhez vezetne. Túlságosan is általános tapasztalatok birtokába lehetne jutni ezzel a módszerrel, olyan általános tapasztalatokhoz, amilyenekhez csak a téves út vezet.

Ezért, úgy vélem, másként kell megközelíteni Mándy Iván regényműfaját. Nem a regény ismérveit keresve, nem a Mándyra oly jellemző „redukció és kihagyás” módszerét figyelve. Végül is mi az, amit Mándy „kihagyott”, mi az, amit „redukált”? Úgy beszélünk Mándy kihagyásos írói módszeréről, mintha csálhatatlan válaszaink lennének erre a kérdésre. Holott nincsenek ilyen válaszaink. Amit kihagyott, az nyilván felesleges volt. Nem fért rá ama legendás cédulák egyikére. Amit viszont meghagyott, az bőven és gazdagon megvan.

Ezért azt gondolom, hogy a kihagyás és redukció Mándy Iván prózavilágában látszat csupán, vagy egyszerűen az irodalomkritikusok gyártotta közhely. Van valami azonban, amiért mégis fenn kell tartani a „redukció és a kihagyás” fogalmait, ha Mándy műfajáról, a novellák mellett a regény, mégpedig az álomregények műfajáról beszélünk. Az álomregények voltaképpen epilógusregények. Már befejeződött a regény, már véget ért a történet, már lezárult a hős problematikus életrajza, elmúlt a kaland, amikor Mándy Iván hozzálát a regény megírásához. És mind az *Egy ember álma*, mind az *Álom a színházról* esetében a regények epilógusát írja meg. Már mindenben túl vagyunk, már minden megtörtént, minden lejátszódott, befejeződött, minden készen áll, s akkor Mándy elmondja azt, ami még megmaradt. Nem a regényt mondja el tehát, hanem a regény utáni maradékot. Az epilógust. Ennek a maradéknak és epilógusnak a megközelítéséhez használható fel a redukció és a kihagyás fogalma.

Csakhogy félrevezető lehet az epilógus fogalma, ha nem határozom meg közelebbről. Az epilógus itt valóban *utánt* jelent. A regény utánit. De nem tartalmaz tanulságot, mint legtöbbször az epilógus, és nem a hős későbbi, a regénytörténethez szorosan már nem tartozó sorsát mondja el. És funkciója szerint sem a regénytörténet kiváltotta feszültség levezetése, nem a regényolvasó indulatainak és izgalmainak elcsendesítése. Az epilógus az álomregényekben önreflexió. És emlékezés. Az *Egy ember álma* egy lehetséges, virtuális, elképzelhető történelmi

regényre való visszaemlékezés. Az *Álom a színházról* emlékezés a színdarabra és a színdarabot megelőző novellára. Az első tehát egy (esetleg) többkötetes történelmi regény epilógusa, a második pedig egy létező novella és egy létező színdarab epilógusa. Ezért mondható a két álomregény epilógusregénynek, még akkor is, ha itt az epilógus funkciója egészen más, mint a hagyományos epilógusértelmezésekben; nem az elcsendesítés a szerepe, hanem a megőrzés.

Az álomregényeknek epilógusregényként való megformálását mindenképpen megelőzi egy stabil és standard forma: a regény maga. Az egyik álomregény háttérben – előzményként – ott áll az éppen elhagyott (elolvasott) regény, a másik háttérben pedig a *Mélyvíz* című színmű és azt megelőzően az *Utcák* című novella. Az első álomregény háttéréről csak annyit tudunk, hogy van, a másodikról azt is tudjuk, mi az, ami van.

Csak hogy az *Egy ember álma* „előzményeként” emlegetett – esetleg többkötetes – történelmi regényt senki sem olvasta, mégis tudjuk róla, hogy van. Az epilógusregény ugyanis két világháborút és egy forradalmat nevez meg helyszínekkel és tisztekkel, sebesültekkel és holtakkal, üldözöttekkel és legyilkoltakkal. A gyerekkor élményvilága szövődik a történelembe emlékképekben, az apa, az anya alakjaiban, páciensek és segítségére szorulóképében. A regény orvoshőse – sebész ő talán – álmodja végig a soha meg nem írt és el nem olvasott, de mégis meglévő regényt. A „képzelt művek” világába tartozik ez a regény, ezen kívül pedig azon művek sorába, amelyekre minden regényíró vágyakozik. Szellemregény tehát ama történelmi regény, de egyúttal racionálisan is megragadható. Hiszen az „előzetes tudás”, a mindent megelőző tudás része. A század történetének három nagy eseménysorából lépnek elő Mándy mondatai, és mind sorra az álomregény kezdő mondatainak argumentumai. A „Jönnek értem, Ma éjjel jönnek értem.” mondatok tartalmát töltik fel egyre meggyőzőbb érvekkel a későbbi jelenetek, függetlenül attól, hogy a történelemnek két háborúval és egy forradalommal jelzett időszakából származnak-e vagy a magánélet szférájából. Ily módon Mándy nemcsak utal az álomregényt megelőző „képzelt” történelmi regényre, hanem az epilógusban meg is írja. Megírja azt a történelmi regényt, ami eredeti alakjában már meg nem írható. Elmúlt az idő a többkötetes történelmi regények felett. S a regényírásnak sincsenek már hatékony nyelvi és kompozíciós eszközei a történelmi regényhez. De van igény a történelmi regényre. Az emlékezetben, az „előzetes tudásban”, a történelemismeretben. Megvan ez az igény az írásban is. Mándy Iván is vágyakozhatott a történelmi regényre, de már nem írhatta meg, mert nem volt megírható. Ezért mondta el ennek a történelmi regénynek az epilógusát az *Egy ember álmában*. Ám a történelmi regény epilógusa nem egyszerűen emlékeztető a képzelt műre, hanem a képzelt mű megalkotása is az emlékezetben. Ez a regény sohasem vehető le a könyvespolcra, az emlékezetben mégis fellapozható, mert az epilógusregény helyettesíti. Egy-egy jelenete az epilógusregénynek – a katonazene például: a montenegrói ezred „ad zenét” a fürdő kertjében, mielőtt kivonul a frontra, aztán a császár emlegetése, meg a

trónörökösé, aki éppen itt, a fürdő kabinjaiban szötte sikertelen összeesküvését, és találkozgatott a kedvesével is, aztán a gyereknyaraltatás jelenete, tábornokkal és kerti fogadással, távolabbról a kormányzó, meg a kormányzóné felemlegetésével, ami ironikus csapdájába vonzza a sebesülteket, a sebészkés munkáját, az asztalt, amelyen operál a regény hőse, aztán az utcai tömegjelenet, amikor az akadémiai előadásra siető orvos autóját feltartóztatják, minek következtében menthetetlenül belekeveredik a forradalmi tömegbe, orvusként résztvevőjévé válik –, mondom, az epilógusregény egy-egy ilyen jelenete a történelemről való előzetes tudás hatására a képzelt történelmi regény fejezeteivé emelkedik, egy – némi túlzással azt mondhatom – többkötetes történelmi regény konstrukciójává. Megőrzi hát Mándy Iván a történelmi regényt az epilógusban, amit megírt. Maga az *Egy ember álma* ily módon történelmi regénnyé válna? Ezt nem is kellene talán külön bizonygatni. A félelem és szorongás, ami a „Ma éjjel jönnek értem.” regénykezdő kiemelt mondat jelentéséből sugárzik, mind sorra a fenti történelmi jelenetek „eredménye”, a századvégi válságtudat és kétségbeesés, amit a század készített elő történelmének menetével, ami mostanra csak ilyen – „képzelt” – történelmi regényben beszélhető el. Hasonlóan, mint Mészöly Miklós *Film* című regényében. Csak ott összefogottabban, egyetlen történelmi jelenetbe sűrítve a képzelt történelmi regényt. Mándynál több az áthallás, több a jelentéstani csapda, több a grammatikai fordulat, mint Mészölynél, ahol viszont élesebbek a képek, bizonyosabbak a rejtett összefüggések, több a szigorú vágás. A rokonság a két regény között nem vitatható el, még abban sem, hogy a *Film* egy „képzelt film” epilógusa, ahogyan az *Egy ember álma* is a „képzelt történelmi regény” utáni regény: regény a regény után – epilógusregény.

Az áthallásokat említettem. A művek közötti áthallásokat. Ezek itt természetesen „művi” áthallások, ezzel együtt azonban jól előkészítettek és messzire mutatók. Az áthallások másik típusa ismerhető meg az *Álom a színházról* felépítésében. A kabát, amelyet az *Utcák* című novella lapjain lopnak el, és indulnak megkeresésére, a ruhatárosnő és vele az utcán szédelő Mándy-hősök egész galériája, átkerül a *Mélyvíz* című színdarabba, majd onnan az álomregénybe is, ahol már tépetten kerül az első személyben szóló regényhős kezébe, nem tudni honnan – „Ki adta ide ezt a kabátot? Itt az utcán nyomták a kezembe? Valamelyik ablakon hajították ki?” – de minden bizonnyal azért, hogy ezen a nyomvonalon evidenssé váljon a novella, színdarab és regény közötti többszörös áthallások rendszere. És természetesen azért is, hogy látható legyen, az *Álom a színházról* nem „színházregény”, aminek címe s részben tartalma szerint is mondható volna, hanem a novella és a színdarab epilógusa, amelyben végül oly mellékessé válik a színház és színi előadás, hogy a regényhős – az álmodó színdarabíró – megfedkezik a bemutatóról, lemarad a premierről, ami végül is legfeljebb csattanója, de nem lényege egy lehetséges történetnek.

Az áthallások – a képzelt történelmi regény és a történelmi regénnyé alakuló epilógusregény között, valamint a novella meg a színdarab és az *Álom a*

színházról között – arra figyelmeztetnek, hogy óvatosan kell bánni azokkal a Mándy prózavilágát leíró fogalmakkal is, amelyek – Wölfflin művészettörténeti kategóriáira támaszkodva – a linearitást helyezik előtérbe a festőiséggel szemben. Mándy mondatait valóban a szigorú mondathatárok jellemzik. Ha valamiről egyszer érdemes volna alaposan elgondolkodni, akkor ezekről a mondathatárokról, amelyek élesen elválasztott képeket jelölnek, hosszú szüneteket és feszültséget teremtenek, ami teljesen áthatja mind a novellák, mind a regények világát. De ezen túlmenően ezek a mondathatárok – éppen az áthallásokkal összefüggésben – arra is rámutatnak, hogy a linearitás nem kizárólagosan érvényes stílusformája Mándy prózai beszédmódjának. Ellenkezőleg. A hosszú szünetek során bekövetkező áthallások a festőségre irányítják a figyelmet, a ködökre, az elhomályosult hangulatokra, a gomolygásra, ami atmoszférát, a Mándy-próza csalhatatlanul mándys légkörét teremt meg.

Az a kérdés, hogy mivel töltődik fel ez a légkör? Nem az emberi képességeket és minőségeket célozza meg a kérdés, hanem a szövegszerveződés egy sajátos mozzanatát. Bahtyin *A beszéd műfajai* című tanulmányában állítja, hogy „a tevékenység minden területéhez beszédműfajok sokasága kapcsolódhat”, és ennek alapján különbséget tesz az „elsődleges” vagy „egyszerű” és a „származékos” vagy „összetett” beszédműfajok között. Ez utóbbiak sorába tartoznak a „regények, drámák, különféle tudományos munkák, terjedelmes publicisztikai műfajok stb.,” míg az egyszerűek – „egy mindennapi párbeszéd vagy egy levél” – kivételes bőségben vannak meg az emberi kommunikáció minden szintjén. Bahtyin szerint „[e]gésében véve a regény is egyetlen megnyilatkozás, éppúgy, mint a mindennapi párbeszéd replikái vagy egy magánlevél (ebből a szempontból nem különbözik az utóbbiaktól), viszont – és ebben már eltér tőlük – származékos (összetett) megnyilatkozás.”

Mándy Iván álomregénynek álcázott epilógusregényei ilyen „származékos, összetett” megnyilatkozások, amelyek nemcsak az itt bemutatott áthallások során át válnak származékos „beszédműfajokká”, hanem azért is, mert a kis „beszédműfajok”, az „elsődleges”, az „egyszerű” beszédműfajok egész nagy rendszerét teremtik meg, elsősorban a párbeszéd eszköztárával. Mándy prózavilágában minden párbeszédben van. Minden élesen lehatárolt mondata valamilyen párbeszédnek a része. A bútorok beszélgetnek, az *Egy ember álmában* többször előforduló esernyő párbeszédre, beszélgetésre vágyik, miként az a két elhagyott szék is, ami a pinceablakból látható, és a kabát is, amely vándorol a novellából a színdarabon át a regénybe, és beszélgetnek a nevek is, a névjegyek a kapualjban, a lakások bejáratán, például az „Atlasz Miklós” név, ami egy „Jó név. Atmoszférikus”, és a tiszték a csákokkal, az osztálytársak névsora, vagy az a megálmodott színlap, amelyen novellahősök lépnek fel a soha le nem játszott darabban... Folytathatnám. Itt valóban mindenki beszélget. És Mándy Iván lejegyzí ezeket a beszélgetéseket. A lények és a tárgyak „kis beszédműfajokban” beszélnek. És hogy ezek jól láthatók legyenek, Mándy élesen elválasztja a meg-

nyilatkozásokat, a mondatokat. Ezért oly fontos itt a mondathatárok szerepe. De ezek a beszélgetések valódi beszélgetések. Mándy nem ismeri a monológot, csak a párbeszédet ismeri. Párbeszéd van a leírásaiban, a szerzői közlésekben éppúgy, mint az idézetekben, a hősök és a tárgyak szavainak idézésében. Az idézet, mint a párbeszéd alapvető szervező elve, egyrészt megőrzi az egyszerű beszédműfajokban elhangzott megnyilatkozásokat, megőrzi önállóságukat és stílusukat, hiszen a rövid mondatokkal kijelöli a határukat, ugyanakkor – másrészt – be is építi ezeket az egymással örökös párbeszédben álló „kis beszédműfajokat” az „összetett” műfajba, a regény műfajába.

El lehetne készíteni ezeknek a „kis beszédműfajoknak” a katalógusát. Sohasem lenne teljes ez a katalógus, de legalább néhány részlete utalhatna a változatok kimeríthetetlen sokaságára. A párbeszéd állhatna ennek a katalógusnak az élén, mint a leggyakrabban alkalmazott megnyilatkozás Mándy prózavilágában. Azután következhetnének – az előbbivel összefüggésben – az idézetek. Régi nyelvi fordulatoktól kezdődően, cégtáblákon utcaneveken, filmek és könyvek címein át egészen a hősök szavainak közvetlen vagy közvetett alakú idézéséig sorolhatók a példák. A „kis beszédműfajok” katalógusának harmadik összefoglaló neve a *leírás* lehetne. Senki olyan pontosan nem ír le tárgyakat és helyszíneket, mint Mándy, de ezek a leírások mindig „csak” rámutatások. Mándy Iván rövid mondatai rámutatnak a világ dolgaira és jelenségeire, de olyan pontosan, hogy ez a rámutatás egyúttal felmutatás is. Majd folytatható ez a katalógus a felsorolásokkal. Felsorolni többféleképpen lehet, vesszővel elválasztva, vagy mindent új sorba írva. Mint a legteljesebb önarcképben, az *Egy öreg boltos* című novellában:

„Bőrönd

Dánia

Akasztófa

Alma

Fekete folt a (kapufán)

A labda ott maradt a sárban

Agglomeráció

Óra

Nyúlfarok

Katasztrófa

Cselgáncs

Csőtörés

Énektanár”

Vagy a nevek felsorolása. Osztálytársak, régi mozisínészek, árusok, bérházak lakóinak névsorolvasása, mind a felsorolás kis beszédműfajainak változatai. És az *idegen szövegek* is külön részei ennek a katalógusnak. A színházplakátról szóló jelenet az *Álom a színházról* közepe táján „mintha” Pilinszky *Négysorosá-*nak újbóli felmondása lenne. Mindezek a „kis beszédműfajok” megőrzik önállóságukat az epilógusregényekben, de a novellákban is. Nem oldódnak fel a

származékos műfajban, a regényben. Ellenkezőleg. Önállóságukkal, a közöttük lévő szigorúan megvont határokkal építik fel a nagy regénykompozíciót, ami – végül is – nemcsak képzelt, vagy éppen valóságos regények, novellák, színdarabok „epilógusa”, hanem ezeknek az „egyszerű beszédműfajoknak” is epilógusa, mert a regény csak utánuk, őket követően születik meg. Miként a történet, úgy a regény is – leginkább az álomregénynek feltüntetett epilógusregénynek – szinte szándéka ellenére.

Bodnár György

MIKROKOZMOSZ, ÉLETKÉP ÉS NAPLÓVERS (1982–1989)

Kései előszavában a költő töredékes eposznak nevezi *A megváltó aranykardot*, s gondolatmenete igazolja is minősítését. De az eposzok után a közvetlen személyes hang uralomra jutása és a rövidebb kötött versformák tudatos alkalmazása újrakezdést is sejtet az életmű folyamatosságában: fordulópontot, amely éppúgy lehet egy folyamat lezárása, mint egy új szakasz nyitánya. A nyolcvanas években mindkettőre találunk példát Juhász Ferenc költészetében. A hosszúvers-igény továbbélését 1984-ben majdnem 26 000 soros kompozíció, s 1988-ban egy modern mitologikus kísérlet jelezte a költő műhelyében. Az *Élet és Irodalom* hasábjain pedig egyidejűleg olyan Juhász Ferenc-kötet körvonalai rajzolódnak ki, amely a teljesség ostroma után a maga kis világához visszatérő költőt állítja elénk. Íme *A boldogság* (1984). Ennek a fordulatnak is megvan a maga életrajzi motívuma: Juhász Ferenc 1978-ban új családot alapított, s természetes, hogy most már az elementáris szeretet és felelősségérzet, amelyet az anyaság és a gyermek csodája vált ki a férfiban, világlátásának is fénytörő közege. Amiből az is következik, hogy Juhász Ferenc újabb családi lírája ugyanúgy szétfeszíti az életrajz kereteit, mint ahogy személyes tragédiáinak költői megfogalmazása is korképpé válhatott. Én Juhász Ferenc mikrokozmoszának nevezem ezt a családi lírát, amely nem ellentéte, hanem kiegészítője a teljességet ostromló eposzoknak.

Mint *A megváltó aranykard*, *A boldogság* kötet is költői előszóval indul, amely nemcsak a gyűjtemény vezérmotívumait vázolja fel, hanem az önreflektáló költőt is megjeleníti, aki azután forrása lesz valamennyi vers kettős tudásának: a szavakból teremtett világ és az arra visszatekintő elemzés sugallatának. Az előszó – *A változás szerelme* – a kötet vershelyzetének leírása, s az abból következő fő téma, a boldogság meghatározása. A leírt vershelyzet nyíltan viszszaul *A megváltó aranykard* koporsóba zárt létére, amelyben még a költészet is csak *együtt rohadás* lehet. Ez a végletes élmény csak felfokozása annak a bizonytalan lelkiállapotnak, amelyben az alkotás vágya küszködik a némasággal és a kimondott szavak határain túl húzóódó ismeretlen újjal. A feloldásnak nincs receptje, csak titka, amely éppen ezért banalitás: a változás csodája. Ennek birtokában a költő újra látni képes a múltat és a jelent, s a nagy távlatok, valamint a láthatatlan mikrovilág konkrétumai után felfedezi a mindenség és az egyéni életek hordozóit: a köznapi világ részleteit. A boldogság e változás birtoklása, az a tudat, hogy *a változás lehetséges*. Nem idill tehát, hanem erő és képesség a

visszatekintésre és a „jövőt-aggódó jelen” vállalására. Vagy úgy is mondhatnánk, hogy annyi heroikus hitvallás és az anyag pusztíthatatlanságát hirdető mentő gondolat utána rezignált vegetatív öröm állapota, amelyre azonban újra és újra fel lehet építeni egy kétségbeesést legyőző világmagyarázatot. S ez a változásteória egy ars poetica mozzanatot is magába foglal.

A *boldogság* kötet: visszatekintés a hitet adó elődökre, a gyermekkori szegény világ mikrokozmoszára, s a jövő keresése a költő megmentett életéből kiszakadt életekben; a köznapi világ részleteinek sokasága, melyben immár nem az elvont tudás és a képzelet, hanem a dolgok csodája sejteti meg a végtelent; s új verstípus, amely szűkebb térre szorítja a láncreakciókban szertefutó képeket, s mégis igényt tart minden életmozzanat kimondására s a költészet számára korábban néma dolgok megszólaltatására.

Juhász Ferenc tárgyias emlékképei és asszociációi nem versepizódok, hanem a versszerkezet anyagai és fenntartói. Az elmélkedő és evokatív sorok voltaképpen csak megismételhetik a tárgyias leírások sugallatát, hiszen azokban a konkrét és elvont szavak, valamint a leíró és asszociatív-vizionárius részek egymásba épülése eleve áttöri az egyedi élmények falát, s többjelentésűvé teszi a szociológiai múltidézt építésként, mint a családi líra motívumait. A *boldogság* című kötetben tehát nemcsak egy mikrokozmosz jelenik meg az eposzok végtelen világára épülve, hanem egy retorikamentes verstípus lehetősége is. Az ehhez szükséges stilisztika és szerkezetépítő koncepció jó ideje készen állt Juhász Ferenc műhelyében, hiszen már versprózái egyszerre jelezték a költészet lehetőségeinek műfaji kitágítását – azaz a vers redukálását a versszerűség végső feltételeire –, és a képalkotó képzelet alárendelését egy köznapi nyelv puritanizmusának.

A *boldogságban* már észrevehette az olvasó, hogy a mikrokozmoszban más-képp működik a költői ihlet, mint a mindenséget ostromló eposzok közegében. A kozmosz vagy az anyagi világ változatainak és részecskéinek végtelenje felidézhet pillanatnyi gondolatokat vagy víziókat, megjelenítése azonban tervet hív elő, megállítja a versteremtő indulat mozgását, s a képzelet erupcióját is rendbe illeszkedő, vagy rendet kereső célok szolgálatába állítja: nem újjá-, hanem megteremtése valaminek, amit nem közelíthetnek meg az érzékszervek, amiről csak sejtelmünk és tudásunk lehet, s ami ezért nem jelenhet meg előttünk konkrétumaiban, életünkkel azonos létformában. A mikrokozmosz költészete közelebb maradhat az életjelenségekhez: esetlegességekre épülhet, s önmagát is úgy építi fel verskonkrétumaiból, ahogy az élet fogalmazza lényegét egyedi szavainak végtelen soraiban. Várható volt tehát, hogy A *boldogság*ot újabb feljegyzések követik Juhász Ferenc mikrokozmoszáról. S látható is volt, hiszen A *boldogsággal* és folytatásaival az *Élet és Irodalom*ban egyszerre ismerkedhettek meg az olvasók. Amely folytatások „filmjét” csakhamar újabb kötet merevítette ki egy pillanatra. Ez A *csörgőkígyó hőszeme* (1987).

Ihletője A *boldogság*é: a család. Körülötte pedig: „az emberiség-kipusztulás”, „a sugárhő-hőiszony” réme, melyet a mikrokozmosz köznapi realitású jelenségévé tett

Csernobil véletlene. Körülötte a társadalmi bizonytalanság felerősödése: gazdasági csődök és reformremények; kiirtottnak vélt társadalmi bajok és állami kényszerlépések; irracionálisan elszabadult folyamatok és áldozatvállalások korát ígérő törvények.

A *csörgőkígyó hőszeme* című kötet a mikrokozmosz továbbépítése, s az apró konkrétumok poétikai szerepének megszilárdítása Juhász Ferenc vizionárius költői világában. Családi líra foglalta ez is, mint *A boldogság*, de vershelyzeteit immár nem az idill – képi, vagy gondolati, de mindenképpen – alkalmi áttörése alakítja, hanem a naplószerűség. Jobb térdemen egy sárkánygyík ült egész délután – indítja a költő a *Világtavaszt*. A légy velem ébredt – folytatja máshol. Majd: Telefonon jött az üzenet; A hosszú út előtt letérdepelek előtted; Négy napja esik négy napja zuhog; Elmentél, s a két kislány veled; Mire a nyárból hazatértem...; Halottak napja jön megint. S így bővíthetnénk tovább példatárunkat – egyre világosabban felismerve, hogy a kötet verskezdő mondatai nem a spontán ihlet szülöttei csupán, hanem a költő és tárgyai közötti viszony megfogalmazásai is, amely a verségészhez ugyanúgy hozzátartozik, mint a szerkezet és a változatlanul uralkodó képláncreakció. Ez a naplószerűség áthatja a kötet valamennyi egységét – még akkor is, ha más kezdő sorok meditatívak, hiszen a költő eseményfeljegyzéseiben is gyakran kilép a dolgok közegéből, és hamar elárulja, hogy számára a hangulat, a látvány, az emlék, a gondolat, a vízió vagy éppen egy költőikép-ötlet ugyanúgy történés, mint a születés és a halál, a szerelmeskedés és a betegség, vagy az utazás és a várakozás. Itt a naplói eredetét nem a beemelt nyersanyag őrzi, hanem a vershelyzet: nemcsak az elindító sorokban és a köznapi konkrétumokban állítja eléink az életfolyamatot lejegyző költőt, hanem a vers felépülésében is. Mint annyszor, Juhász Ferenc ebben a gyűjteményben szinte előttünk teremti meg a verset, vagy inkább hagyja, hogy verse megtalálja önmagát.

A naplószerű vershelyzetben a művet spontán ihlet irányítja, a merengés a köznap eseményein, melyek azért válhatnak költői motívumokká, mert az alkotó hierarchiájában ugyanúgy a nap konkrétumai közé tartoznak, mint a sejtelmek, a félelmek, az örömek és a víziók.

E spontán alkotófolyamat rögzítése vajon nem mond-e ellent Juhász Ferenc eposzainak, amelyekben éppen az eleve megszerkesztettség a vezérlő elv? Aligha, hiszen a megszerkesztett váz arra is szolgál, hogy ráépülve minél szabadabban bontakozzék ki a képláncreakció vízióvilága, amely mintegy költői testet ad a tudatosan leegyszerűsített cselekménynek és a vissza-visszatérő alapgondolatoknak. A rövidebb versekben a megszerkesztett váznak kisebb a szerepe, s teljes szabadságot kap a spontán ihlet és a mintegy önmagát létrehozó versszerűség. E poetizált naplószerűség egységes közege lesz az apró konkrétumoknak, a pontos megfigyeléseknek s a reflektáló gondolatnak, valamint a képi vízióknak. Tiszta formájában ez a verstípus teljesen szabad, még szabadabb és nyitottabb, mint az eposzszerű hosszúvers, hiszen annak haladása a végtelen felé a műegészben alig tekinthető át. Így nélkülözheti, illetve nélkülözhetné a gondolati lezárásokat is – mindent a konkrétumok, a víziók és a meditációk naplószerű esetlegességeire bízva.

A kötet idillikus életképei nemcsak ellentéteik tükrében harmonikusak: önmagukban is valóságosnak és érvényesnek mutatják az épség, az egyensúly és a teljesülés értékeit. Feszültségeik onnan származnak, hogy magukban hordozzák összetartozásukat a nagyobb élet- és világösszefüggésekkel, amelyek megannyi bűn, baj és léttragédia távlatát nyitják meg előttünk. Bennük az idill nem szépítő élethazugság, de csak részletérték lehet, melyet akkor is a tragikus vagy abszurd távlatok minősítenek, ha azok nem látszanak. A költő világlátása eltüntetheti az idillikus életkép határait – világegésznek mutatva a részletet –, s illuzionista lesz. De a költő be is vallhatja, hogy a harmónia országa sziget, ahova csak visszahúzódhat, vagy visszamenekülhet a bűnök, a bajok és a léttragédia elől.

A *csörgőkígyó*... kötet költője számára az idill ugyanolyan menedék, mint a szerelem. Ezért bár valóságos, és konkrétumokból épül fel, valamiképpen mindig az élet fölött lebeg, mint távoli vágykép, vagy boldog pillanat, amelynek azért kell elmúlnia, mert boldog. S ez a „valamiképpen”: itt halk irodalmi reminiscencia. A kötet idillje egy biedermeier Petőfi családi lírájának távoli visszfénye. Vállaltan irodalmias tehát, és ezért dekonkretizáló. Így lehet egyszerre ellenpont, részletérték és menedék.

Ákárcsak az egész kötet „életképe”, amely a költőt mint versei hősét szituálja. Van valami tragikus abban, hogy a költő, akit a legújabb kor legnagyobb történelmi fordulata indított el, s akit az önmegfogalmazás nemcsak hazája küzdelmein vezetett végig, hanem a mindenség és a lét értelmezésének útjain s az önmagát elpusztítani képes emberiség történelmi vízióin is, az 1980-as évek Magyarországon családi idilljébe kapaszkodik, néhány barátban keresi a közösség maradványát, s háza ablakaiból nézve rózsái nyílását-pusztulását vagy a reggeli utcán loholó karikás szemű asszonyokat és elkésett iskolás lánykákat, ostromolja tehetetlen folyamatossággal a múltat és a jövőt, a végtelent és a mikrokozmoszt s az önmagára visszatekinteni képes anyagot és a sokarcú halált. Ez az életkép azonban nemcsak azért tragikus, mert negatívja egy artikulálatlan irodalmi élet és egy szétesett társadalom, hiszen a költő akár éjszakai lámpájának fényköréből is beláthatja a világot. Igazi tragédiája abban rejlik, hogy a létezés alaphelyzete válik benne élethelyzetté: az ember áthaladása két semmi között, s magánya, amely éppen akkor várja, amikor átéli teremtménye kiszakítottóságát az öntudatlan mindenségből. Ami nem olvasható az egyetemes metafizikai rosszba az e világi bűnök és képtelenségek elől menekülő ember tragédiáját, hiszen az ő lehetséges győzelme a halál és a létmagány fölött is a két semmi és két öntudatlanság közötti élet kiteljesítése, önmegvalósítása.

Juhász Ferenc mikrokozmosza ugyanolyan teljes világ, mint az eposzoké: van halandója és Istene, életrendje és léttörvénye, történelme és mítoszi álma, s konkrétuma és lényege. De vajon megjelenik-e benne a teljesség, vagy csak szerkezetének elvont logikája sejteti? A *Gyermekeid* eposza – láttuk – már csökevényné korcsosult, akárcsak tárgya, az élet az atomhalál víziójában. Paradox módon A *csörgőkígyó* hőszeme című kötet teljessége abban az életdimenzióban

válik elvonttá és élettelené, amelyet a napló véletlenei, az esetleges konkrétumok alakítanak ki. A családi élet mikrokozmoszá válik itt – esetleges konkrétumokból épül fel léthelyzet-képpé –, de idilljének belső feszültségei már jelzik a bekerített harmóniasziget komor távlatait. S amikor ezek a társadalmi távlatok közel kerülnek, gyakran már csak a világhiányt nagyítják ki: konkrétumaik hiába keresik erőközpontjukat és helyüket a rendben, az esetlegességek szabadságával bolyonganak a leírásokban és hasonlatokban, s elvont gondolatokra hagyják mikrokozmoszikus tartalmaik megfogalmazását.

A *csörgőkígyó hőszemét* 1988-ban a mitologikus *Fekete Saskirály* követte, amelyet ugyanúgy az összefoglalás igénye szült, mint az eposzokat. Vajon nem istenkísértés volt ez a modern mitológiai kísérlet, amikor egyre inkább szétfoszlott a remélt történelmi távlat, s nemcsak a bajokkal és bűnökkel egybeépült társadalmi rendszer omlott össze, hanem a vele szembeszegülő küzdelem is romok között találta értékcélját? Hogy a kor emberi életének milyen tájain vezetett át ez a nehéz út, arra a mitológia nem adhatott konkrét választ. De vajon adhattak-e a lírai reflexiók? Az olvasó bizonyára ezt kérdezi először, amikor fellapozza Juhász Ferenc mikrokozmoszikus verseinek harmadik gyűjteményét, *A tízmilliárd éves szívét*. Mert ez a könyv 1989-ben jelent meg, amikor már a korábbi, sejtések által sugallt kérdéseket komor következtetésekké fogalmazta át a történelem.

Juhász Ferenc lírai reflexióinak is az a gondolat a közös nevezője, amely a verset a mindenséggel szembesíti. Ezért kap helyet a kötet élén a költő régi ars poeticájának rövid újrafogalmazása: a vers a mindenség, amiből csak kimerni lehet valamit, s ami azért csak befejezhetetlen végtelenség és teljesség lehet (*Második üzenet*, 1987). Ezt az újrafogalmazást nem a gondolati gazdagodás igazolja, hanem azonnali megvalósulása. Mint amikor Weöres Sándor fűgaversben ír a fűgáról, Juhász Ferenc a befejezetlen végtelenség megidézésével állítja elénk a verset, mint egy maréknyi teljességet. S ez a kétszólamú ars poetica a költő alkotáslélektanát is megvilágítja. *Befejezetlen époszi lángnak* mondja életművét, kötetét kísérő szövegében pedig azzal biztatja magát, hogy *a költő a világ szívére figyeljen, ne az értelmezőkre*. Amiből kihallható, hogy Juhász Ferenc csak a világgal való állandó együttélésben tudja elképzelni verseinek alakulástörténetét, amely maga is ösztönös, organikus folyamat, s belülről formálhatja ki az élet és életműszakaszok bevilágító alkotásait.

A mikrokozmoszikus környezet, a családi líra, az életkép és naplóvers azonban, amely a nyolcvanas években lehorgonyozta Juhász Ferenc költészetét a végtelen óceánjában, *A tízmilliárd éves szív* című kötetben is azt a kérdést veti fel, hogy a költő valamilyen megkülönböztető jegyre épít-e benne, vagy már kialakult gondolat- és képvilágának kiterjesztője. Kötetet kísérő szövegében ösztönző élményei közül anyja halálát emeli ki, amelynek közeledése évek óta megszabta témaválasztásainak irányát. S valóban, a kötet terjedelmes részének az anyja a hőse, a betegséggel küszködő, a halál felé közeledő, vagy az emlékek asszonya. Életrajzi tehát a megkülönböztető jegy, s a ráépülő versek érvénye attól függ,

hogyan sikerül-e önelvű világokat alkotniuk a minden teret betölteni akaró Juhász Ferenc-i képekből és vissza-visszatérő gondolatokból.

Juhász Ferenc egész pályáját végigkíséri nemcsak verseinek önreflektáló igénye, hanem egész gyakorlatának szembesítése is ars poetica hitvallásával. *A tízmilliárd éves szív* című kötet tehát, amelyben a mikrokozmosz-építés, a családi líra, az életkép és naplóvers túljutott az új korszaknyitás szenzációján, és nélkülözvén az újabb belső fordulat vonzerejét, beépült a Juhász Ferenc-i életmű korábban kialakult rendszerébe, szükségképpen érkezett el költészettani kérdés-felvetésekhez is.

Aligha véletlen, hogy *A tízmilliárd éves szív* című kötet költészettani töprengése visszakanyarodik előzményeihez, a versprózákban megfogalmazott műhelytanulmányokhoz. Nem történhetett ez másként, mert maga a kötet is visszakanyarodott a Juhász Ferenc-életmű fő folyamához: a mikrovilág határai ismét végtelenné tágultak, az életkép beleolvadt a kozmikus panorámába, a naplóvers-eszközöket elsodorták a képzuhatagok, s a lírai reflexiókban visszahódította terét az epiko-lírai hosszúvers belső határtalansága.

Ezért Hantai Simonnak e kötetbe illesztett képei a környező versvilágot nemcsak díszítik, hanem konzseniálisan át is világítják. A pontosan kifestett borsószemek vagy kavicsok egymás melletti sokasága, a végtelenbe futó avarszőnyeg és ázalagvilág, melyeket csak a lapszél határol, ugyanazt a művészetfilozófiai vágyat és küzdelmet fejezik ki, mint a lírai reflexiók terét is visszahódító hosszúversek: a külső és belső végtelen heroikus-reménytelen ostromát.

S ezért lényegre mutató a kötet befejezése is. Mikrokozmosz igényű ciklusaihoz látszólag esetlegesen kapcsolódik egy majdnem ötezer soros mű, a *Fűszál-éposz* (1987). Voltaképpen a *Virágok hatalma* alapgondolatának kibontása ez a hatalmas alkotás is. De míg a hajdani alaplíra a katalógusvers technikájára épül, addig a *Fűszál-éposz* a költői kinagyítás végsőkéig feszített próbája. A fűszál külsejének és belső működésének felidézése ezáltal válik Juhász Ferenc költői világának gazdagítójává, hogy hatalmas és pontos természettudományos ismeret halmozódik fel benne, amely továbbalakítja egész szótárát és asszociációs rendszerét. Sokan vitatják ennek jogosultságát, pedig jó néhány Juhász Ferenc-vers meggyőzhette már az olvasót, hogy a tapasztalati és a tanult világ valóságérvénye között nincs rangkülönbség. Ezt az egyetemességet fölfedezve Juhász Ferenc úgy szólhat korának történelmi és társadalmi konkrétumairól is, hogy rábízta művét és olvasóját életművének organikus alakulástörténetére. Ezen a végtelen úton, ezen a befejezetlen eposzi tűzön áthaladva – mikrokozmosz kötetének tanulsága szerint is – bizonyára magány a sorsa, de a szó szoros értelmében teremtetett világa a történelemben élő és gondolkodó ember értéke.

Csányi Erzsébet

ÖNIDÉZÉS ÉS HASONMÁS SZERKEZET

Az idézettség, az idézés elméletének fontos észrevétele, hogy az avantgárd korában az idézet globális szuperös-szövege végső soron maga az európai művészet és civilizáció. A századeleji izmusok tarka kísérletei olyan „nagy idézőpolémiát” és „nagy idéző-dialógust” folytatnak a megelőző kulturális-művészeti kódrendszerral, hogy kétségtelenné válik a romboláson keresztül elérhető „üres tábla” igénye, minden korábbi szöveg megsemmisítésének gondolata. Az előszöveg elleni lázadás már transztextuális, transz-szemiotikai jelleget ad ennek az írásmódnak, amely szövegszerűségét azzal kívánja megszüntetni, hogy a művészi jelet magát tárggyá lépteti elő. Ilyen idéző műfaj a kollázs, amely idézeteit nem a művészetből meríti, hanem magából az életből – a természet és a civilizáció szövegeiből. (Vö. ORAIĆ-TOLIĆ 1990.) Ebben az esetben már nem intertextuális az idézet, hanem transztextuális, szövegen túli.

Az írásművészetben mintha állandóan élne a tárgyá válásnak ez a nosztalgiaja. Ha nem is olyan látványosan, mint az avantgárd művekben, a jelenkori prózában is sok tünet utal az anyagszerűség, a tárgyszerűség kimutatására. A töredékesség effektusa például gyakran onnan származik, hogy az idézetek zilált halmaza cédulákról másolódik be a műbe. „Csíptetővel összefogott cetlik; köztük egy széttépve, de újra összeragasztva”. Vagy: „Két kopott szekrény között túlméretezett kampósszög a falon, rajta egy bekeretezett írás: »Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsijukat, bizony!«” Kitűzött, felaggatott, kacatok közt kallódó, de papírtestükhöz tapadó szavak kerülnek be konkrét tárgyiségükben a szövegbe, s az élet és szó közötti szakadék efféle áthágásának emlékezetes példájára már Shakespeare-nél is rábukkanunk. Az *Ahogy tetszik* szerelmes ifja cetlikre írt udvarló verseivel tűzdeli tele az erdő fáit, mondván: „Az erdő lesz a könyvem, Rosalinda, / A fádba vésem, amit gondolok.” A szó, a mű behatol az életbe, impulzusaival befolyásolja, reakciót vár: Rosalinda figyelmét és szerelmét.

A Shakespeare mitikus erdejében lobogó feliratok és Mészöly falon porosodó cetlijei is az esetlegesség pecsétjét hordozzák magukon, s épp e jegy révén nyerik el azon tulajdonságukat, hogy képesek elkeveredni a valóság anyagaival. A véletlennek kiszolgáltatott, bukdácsoló, matató szó nyilatkozik meg a sokfelől tóduló töredékek, idézetek, hangok erdei rengetegében.

Az irodalmi műalkotás ilyenfajta transztextuális vonzalmain, idézetein túl még gyakoribbak az intertextuális és az önidéző ingerek.

Az idézést az ismétlés formaszervező elemei között tartják számon (vö. SZE-GEDY-MASZÁK 1980). A mű rendszer, s minden rendszerszerűség alapkövetelménye az ismétlődés; a folytonosság, a várhatóság és annak megszakítása; az információk körkörösen gyűrűző, ismertet és ismeretlent fokozatosan adagoló, görgető oda-vissza játéka. Az alkotóelem, vagy a közöttük lévő viszony ismétlődésével nemcsak a jelentett lesz hangsúlyossá, hanem maga a jel nyomul előtérbe. Az ismétlődés egyszerűbb formái között az intertextualitás nem a folytonosság fenntartásának az eszköze, hanem a megszakítottságé. Ugyanígy a belső idézés, az önidézés is a folyamatszerűségtől fosztja meg a szöveget. Az önidézés eredendő, egyetemes művészi törvényszerűség. Öngerjesztés és öntükrözés, öntudat és formatudat. Önidéző formák az ellenpontozó, a vezérmotívumos és a változatokat kiépítő művek. Különösen hatásos a mű egészét kicsinyítve visszatükröző önparabola. A belső tükrözés módosított ismétléseken át a változat fokozatait hozza létre. A variációs technikák a változat sok formáját dolgozzák ki a hangnemtranszponáláson, a moduláción, az imitáción, a kánonon át a karaktervariációig stb. A párhuzamtípusok sokasága közül az analógiás szerkesztést veszi igénybe a hasonmás megteremtése. Bizonyos korokban a hasonmásszerkezet a narratív művek legfontosabb rendezőelve volt. Rejtett és egyre bonyolultabb elbeszélői eljárások és nézőpont-technikák kidolgozását tette lehetővé. A hasonmás szerkezet az epikában azért nyer nagyobb teret, mert nemcsak a felszíni cselekményvilág tartozékaként kell számolni vele, hanem a mű önkontrolljaként is. „Minden elbeszélés valamely történetről, hősről vagy legalábbis egy hősről, s egyszersmind önmagáról szól, mindig két beszéd egymásra játszását jelenti: a látszólagos beszéd mögött rejtett beszédet foglal magába [...] Az önmagát tükröző elbeszélés a belső idézés és a hasonmás szerkezet ötvöződése” – írja Szegedy-Maszák Mihály.

Ennek a metatextualitásnak az útját követi végig Viktor Žmegač *A regény történeti poétikája* című könyvében. Az önnön lehetőségeiről vitázó szöveg, az önmagával párbeszédet folytató nyelv Žmegač szerint is összeköti az életről szóló elbeszélést az elbeszélésről szóló elbeszéléssel.

Az önidézés és a hasonmás szerkezet a metanarráció legfőbb eszközei Mésszőly *Alakulások* című epilógusszövegében, amelyet a II. és III. epilógus követ, így a triplázódó zárszó ebben a hármasságban is egymást világítja át, képezi le, párhuzamosítja. Az *Alakulások* mint elsőszámú epilógus napló jegyzetként indul, pont nélküli, odavetett mondatokkal, máris a „cetli-műfaj” törvényeit hirdetve: „Alapvető fölmérések. Térképek, dossziék, leltárak, szövegtöredék

Határidőre elvégezni, ami még határidőre elvégezhető

Betervezni egy tavaszi napfölkeltét, szemben a nudisták szigetével

Később tíz és tizenegy között”

A hétköznapi teendők lajstromozása közé az írói vizionálás is bekerül:

„Vörösmarty, utolsó évek. Elképzelni. Magány... Valahogy elképzelni.

Utolsó hónapok.”

A narratív tudat önmagának kiosztott parancsszavai szétszórta, majd egyre inkább tömbösödnek, rövid passzusok alakulnak ki. Az egységekben főhangzó szövegek más-más forrásra utalnak: napló, cédulák, kérvény, íródi mű körüli töprengés, a jelen pillanat, Bossányi szövege, F. meséje, hangok, jelenleírás, telefonbeszélgetés közlése stb., mind-mind idézet, beemelés, összefüggéstelen halmoz. A felvetett témák azonban kezdenek visszatérni, a külvilág beidézése után a szöveg önmagát kezdi idézni. Mészöly kerüli a kimondottan explicit narrációt. Az elejtett önmeghatározások („szövegtöredék, leltár”) az ábrázolt világ tartozékaiként is felfoghatók. A látszólagos és a rejtett beszéd lehetőségét is ezen a szinten fogalmazza meg: „Megfigyelem, hogy Bossányiból valaki más beszél, más hangon, ez nem az ő stilisztikája. (Vagy eddig se az övé volt? Kié? Az enyém?)”

A hasonmás, az én-megkettőzés konkrét gondolata is felvetődik: „Van egy emlék-Bossányi, akit föl lehet idézni, el lehet képzelni [...] Időnként úgy érzem, hogy hárman ülünk itt ketten, a dohányzófolyosón.”

A töredékek önidéző sorjázása-szerveződése lassanként kiépíti a maga folyamatosságát, a hasonmásprobléma pedig rejtett szálként tematizálódik: „A leghelyesebb az volna, ha akaratlanul lehetne másról, és legfeljebb vízjelként... [...] Haha: egyáltalán melyik van benne a másikban? [...] Én sírok? Inkább neked olyan nyálkás a szemed...” „Hogy másképp újra – aztán megint másképp?”

A valósnak tűnő és a kitaláltságot sejtető hősök síkjai egymást érintik, s a váltásokat dőlt betűs sorok is érzékeltetik. Benépesített táj, az alakok kísértetiesen elmosódnak: „Anélkül most csakugyan a konyhaajtónak támaszkodik, és onnét fülel ki a csoszogó lépésekre. Hallom én is a lépéseket; pedig még nincs itt a postás ideje. Vagy Sztanna rugdos valamit az előszobában?” A diszkrét metanarráció is folytatódik, anélkül, hogy különösebb hangnemváltást okozna: „Nem cím; csak gondolatfoszlány. Eszelős jegyezgetés. Néha az elviselhetetlenségig zavar a szemem élessége. [...] Majd ugyanennek minden indulattól mentes dúrváltozata.”

Az elakadó megszólalásokkal folytatott kísérlet egyre inkább a dőlt betűs sávba hajlik át. Felgyorsul az idézetek körforgása, a már érintett gondolatok ismétlése, variálása. Víziótorlódás Sztanna és Sztanisa bohóc-kettősével, a hólápatolás visszatérő motívuma „kitartott képpé” lesz.

A szöveg önreflexióval zárul („Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?”), s ezzel a hasonmás-gondolat tematikus megjelenéseinek fontosabb kettősségre, tükröződésre helyezi a hangsúlyt: a prózamű szerkezetének eredendő hasonmás-jellegére, arra a lappangó, de kikerülhetetlen kétszólalúságra, amely minden prózanyelv sajátja – a narrációba ágyazódó metanarrációra.

A hasonmás osztódó jellemekben és történetekben megmutatkozó klasszikus példája Ivo Andrić *Az elátkozott udvar* című kisregénye, ahol az egymást átvilágító sziluettek szerpentinszerű zuhanása, sokszorozódása akkor torpan meg, amikor a kivetítődés eljut egy identitásába feloldhatatlanul beleszorult alakmáig, egy történelmi előképig. Mészölynél a töredéktömbök önidézetláncolata hozza létre ezt a sort, amely azonban nem tud lezárulni, kimeríthetetlen.

Irodalom

ORAIĆ-TOLIĆ, Dubravka 1990. *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1980. A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In: *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Bonyhai Gábor, Horváth Iván, Veres András. Akadémiai Kiadó, Budapest, 77–159.

Kálmán C. György

POÉTIKAI PROVOKÁCIÓ A *KŐÓRÁBAN*

A cím nem fedi egészen előadásom tartalmát (mi szükség lenne is akkor az előadásra?), bár nem is teljesen független attól. Hangsúlyozottan szubjektív beszámoló következik, és nem annyira Konrádról, mint inkább Konrád egy művének lehetséges olvasásairól szól, ideértve a kritikai visszhangot is.

Történt egyszer nagyon régen, vagyis hát idén, 1995-ben, hogy ismertetést írtam Konrád György új, *Kőóra* című regényéről, amely nem régen jelent meg. Írásom végkövetkeztetésében és alaphangjában pozitív volt, holott úgy mellékesen elég súlyos vádakát vágtam a szerző és regénye fejéhez.

Arról írtam, hogy a regénnyel kapcsolatban vannak előre kiszámítható elenvetések. Ezek szerint Konrád „műve voltaképpen nem regény, inkább esszé; inteni lehet Konrádot, hogy hagyjon fel a bölcsekedéssel, ne kommentáljon és reflektáljon, fordítson inkább figyelmet a szituációkból kibomló jellemek megformálására; hogy írásában hemzsegnék ugyan a történetek, ugyanakkor ezek törmelékek maradnak, hiányzik a világos cselekményvezetés; hogy ezért a mű állóképek soraként érzékelődik; hogy Dragomán története hihetetlen, valószínűtlen, mert szerencsétlen véletlenek láncolata; hogy a szereplők mind egyféléképpen, kidolgozott, kissé emelkedett és ironikus nyelven beszélnek, s ezért nincs is életszerű párbeszéd, egyáltalán, monológok folynak dialógus helyett, aforizmadús stílusban. (Ahogyan hőse mondja: »Ha a másik ott van, beleszólhat, eltérítheti a gondolat kifejlődésének a menetét« – 87.)”. De rögtön hozzáfűztem azt is, hogy azok, „akiknek súlyos kifogásaik lennének a *Kőórával* szemben, valami mást értenek regényen, mint amit Konrád ír; más részük meg nem rokonszenvez Konrád eszményeivel, eszméivel és (elbeszélői vagy sugallt) magatartásával”, márpedig nagy kérdés, hogy „milyennek kellene lennie egy vérbeli regénynek?” „szemben nem az a Konrádé? Mibe üssük bele az orrát a rakoncátlankodó vagy tudatlan szerzőnek? Könnyen lehet, hogy megértőbbek leszünk ezzel a művel szemben, ha kellőképpen kétségbeesünk az efféle kérdésektől. Beláthatjuk, esetleg, hogy a konrádi regény, ha ugyan nem tagadjuk meg tőle a (honorifikáló értelmű) regény titulust, másfajta regény, amely csak töredékeiben őrizi a »klasszikus« regény rekvizitumait, valami mást ad helyette.”

Hozzáteszem még az elképzelt kifogásokhoz a sajátjaimat is. Miközben jellem, hogy én szeretem ezt a könyvet, kétségbe vonom, hogy „sodró lendületű, szerkezetében gáncstalan, alakjaiban gondosan kidolgozott lenne. Burjánzanak

benne a sztorik, az időszintek, az alakok”. Jelzem, hogy az *Agenda I*-hez képest „Kobra itt mintha nem is létezne; elő-előkerül, mint lehetőség, mint árnyék, mint Dragománnak így-úgy megfelelő vagy vele párba állítható életút vagy magatartásforma, de itt színtelen, megformálatlan marad”. „Dragomán és kontúrokkal emelkedik ki [...]” – írom –, „s igazi partnerévé Aba Kuno válik: Dragomán, Kobra és Tombor különbségei, ellentétei, hasonlóságai inkább csak deklaratíván jelennek meg, az elbeszélő hozza közvetlenül olvasói tudomására.”

Mindezt nem eleveníteném föl – mert szép dolog az önreklám, de kifinomultabb módjai is vannak –, csakis azért teszem, mert történt az is, nagyon régen, vagyis hát 1995-ben, az idén, csak kicsit később, hogy két jeles kritikus is írt a *Kőóráról*. Margócsy István volt az egyik, Angyalosi Gergely a másik, s az ő véleményükre történetesen igen sokat adok. Nos, nem sok dicsérő szót szóltak a műről. Sőt, ami azt illeti, mindketten kifejezetten rossznak, elhibázottnak, megoldatlannak, modorosnak és túlméretezettnek ítélték Konrád regényét.

Az értelmezések konfliktusa állt elő, mondhatnám nagyképpően, de felületesen. Legalább három kérdés ugyanis tisztázásra vár, ha ezt a konfliktust fel akaránk tární.

Először is Angyalosival és Margócsyval ellentétben, én meg sem próbáltam a regény értékét illetően érvelni: jó pár kifogást és pár elismerő megállapítást tártam elő, és ezektől mintegy függetlenül közöltem, hogy engem a mű „levett a lábamról”. Deklaráltam egy nagyon szubjektív értékítéletet, amelyhez semmiféle logikus út nem vezetett. Ügyes, de kissé álságos megoldás; vagyis álságos, de ügyes megoldás. Álságos azért, mert így voltaképpen két értékítéletet tartottam fenn: a deklaráltat egyfelől, és a regény elemzéséből kibontakozót másfelől, amelyek bizony nem estek egybe. De ügyes, mert lám, Angyalosi Gergely, aki név nélkül utalt kis kritikámra, nem tudott vele mit kezdeni, elismerte, hogy „lehet szeretni” azt a „bizarr egyveleget”, ami az ő elemzéséből derül ki, bár „igen nehéz érvelni a pozitívumai mellett”. A konfliktus tehát, ha akarom, eleve ki van kerülve; ha nincs kedvem belekerülni, rugalmasan elhajolok; vagy úgy teszek, mint a viccbéli bölcs rabbi, aki a vitában mind a két félnek igazat ad, és mikor ezt valaki a szemére veti, így szól: „neked is igazad van”. Mindenesetre már most bejelentem: állok elébe, most próbáljuk meg lejátszani ezt a meccset.

Hacsak valami közbe nem jön. Márpedig esetleg közbejöhet, mert – és ez a második tisztázandó pont – már nem is szeretem igazán a *Kőórát*, mindenesetre jóval kevésbé, mint a kritika írásakor. Véleményemen éppen Angyalosi és Margócsy kritikája módosított. Szégyen, nem szégyen, de megesik, hogy az ember hagyja magát meggyőzni az ellenkező (de hát tényleg ellenkező?) véleménytől. Ma már magam is úgy látom, hogy Konrád művében sok a szépelgés, a modor, s talán a giccs is (ezt a kategóriát mindkét kritikus használja). Azt is mondhatnám tehát, hogy egyetértésre jutottunk, az idő, mint szokott, telt és múlt azóta, tehát konfliktus nincs. De, ismétlem: azért még akad közöttünk legalább némi nyoma a konfliktusnak.

Csakhogy mielőtt erre rátérnék, még tisztázandó, harmadszor, hogy kin is múlik ez a konfliktus. Azért nem értünk-e egyet, mert erre a mű teremt lehetőséget, vagy azért, mert más az értékrendünk, a viszonyítási keretünk, mások a várakozásaink? Számomra egyértelmű ugyan, hogy az utóbbiról van szó, mégis elkerülhetetlen, hogy folyton úgy fogalmazzunk, mintha mindez a mű dolga – bűne vagy erénye – volna. Ha tehát most rátérek arra, hogy mennyiben tartom fenn eredeti álláspontomat, legalábbis ami Konrád regényének egy érdekes vonását illeti, nem állítom, hogy valami objektív, bárki által ellenőrizhető, vitathatatlan egyről beszélek. Talán csak saját (sajátos) olvasási módomról adok számot.

Fenntartom tehát, bár ebben talán nem kerülök ellentétbe egyik kritikustársammal sem, hogy a *Kőóra* tézisregény; tézise azonban nem – vagy legalábbis számomra, az én értelmezésemben nem, valamint: nem elsősorban – a bőséggel sorakozó aranymondásokban, bölcselkedésekben ragadható meg. Ahogyan írtam, „olyasfajta tézisregényt olvashatunk, amilyen talán még soha nem volt. [...] Ha a *Kőóra* tézisregény, akkor a legkifinomultabb: nem egyetlen tézist állít, nem is egyetlen ideált vagy eszményinek tekintett magatartásformát”. Arra próbáltam rámutatni, hogy Konrád tanítása – mert azt hiszem, itt igenis didaxisról van szó – két ponton érhető tetten: az elbeszélői monológban (annak modorában, ha úgy tetszik), valamint a lehetőségek végigpróbálásában. Ami az előbbit illeti, nekem az a benyomásom, hogy Konrád elbeszélőjének hangját a „csendes, szemlélődő, ironikus látásmód” jellemzi, ez „a konok, de soha nem agresszív számbavétel hangja, a minden dolognak és minden dolog visszájának alapos vizsgálatára irányuló szándék, a lehetőségek végiggondolásának szenvedélye”. Az persze ezzel együtt igaz lehet, hogy e hang modoros, csinált, hamis, s erről például meggyőztek a negatív kritikák.

Itt említettem annak idején azt is, amit most megerősíték, hogy Konrád metaforákat is kínál. A város, amiről ezen a konferencián oly sok szó esett, ezek egyike, és kétségtől a legerősebb: a leginkább uralkodó is, a legátláthatóbb is, a legmegkapóbb is. De ott a vendégség vagy az utazás (elutazás, maradás, útonlét-otthonlét) metafora-bokra is, amelyet ugyancsak fontosnak gondolok. Ez utóbbi esetben a metafora leggyakrabban nem hasonlatként, hanem történetelemként van jelen az elbeszélői szövegben. A vendégség begyakorolt rítusai, az otthonosság mint egyes szereplők viselkedésének meghatározó attribútuma távolabbra, önmagán túl mutat: magatartásforma helyett áll, ahogyan a regény a város helyett, a város a regény helyett, vagy mindkettő a lakható, emberléptékű rend helyett.

Ami a lehetőségek végigpróbálását illeti, kritikámban arra is utaltam, hogy „Konrád kísérletet végez szerelőivel (Dragomán 1956-os irodalmi lapjának a címe »Kísérlet« lett volna!), választásra kényszerítő helyzeteket teremt számunkra, s megnézi, mi volna lehetséges, mi telik tőlünk, mi történhetne”. Én változatlanul úgy látom, hogy ez nagy leleménye a műnek, s mint korábban, most is utalok arra, hogy a mindmáig legjobb Konrád-mű, a *Látogató* vonalát folytatja. Mindig lehetőségek, alternatívák vannak, mindig választhatunk, s választásaink mindig mi leszünk – vagy mi a választásainkban nyilvánulunk meg.

Vannak történetek a *Kőórában*, amelyeknek két végkifejletük van. Ölt-e Dragomán 1956-ban? Erre a regény két lehetséges választ ad, ami esetleg feloldható „az időbeli egymásutánissággal – de a két verzió egymás mellett él igazán. Dragomán megszökik vagy nem szökik meg a büntetés elől; megőrül vagy nem örül meg; lányát és annak anyját választja vagy megmarad a szálloda elegáns kívülrálásában – Konrád azt sugallja, hogy az ellentmondó történeteket feloldás nélkül, más és más kimenetükben érdemes olvasnunk, így mutatják a lehetőségeket, a döntéseket”. Lehet azt mondani, hogy az események időben követik egymást, s mindkettő megtörténik, vagy lehet arra tippelni, hogy figyelmetlenségről van szó; én azonban úgy értelmezem a regénynek ezt a sajátosságát, hogy mindig, mindvégig a „mi lenne, ha” jegyében kell olvasnunk. Ebből, igen, giccses verziók is kikerekednek – de Konrád giccse ez? Nem szereplőinek képzeletében zajló giccstörténet, amelytől az elbeszélő távolságot tart?

Ha tehát a *Kőórában* van bármiféle poétikai provokáció – a cím nem tölem származik, de kapóra jön, mert ahol vita van, ott provokációnak is lennie kell –, akkor az a fiktitivás felfogásában rejlik. Nem mondanám, hogy Konrádéban, hanem minden bizonnyal az olvasóéban. Az én olvasatomban a Konrád-regény egymásba dobozott, rétegzett fikció.

Mindaz, ami le van írva, természetesen fiktív, koholt. Nem csak itt, minden regényben az. Ezen belül különleges eset, ha éppen nem Budapest, hanem Kandor nevű városról olvasunk – az előbbiről úgy tudjuk, létezik (valahol kinn, egy másik világban, a nem-regény-világban), az utóbbiról ezt nem tudjuk, nem hisszük. „De Kandorról el lehet utazni Budapestre [...] a kandoriak olyasmiket olvasnak, amiket a magyarok szoktak; és ami 1956 októberében zajlik, az vajon kandori vagy pesti történet? Nagy Imre neve írói kitaláció (szellemes ötlet, hogy így nevezzem el egy költött alakot, állítólagos miniszterelnököt) vagy azonos volna a történelmi alakkal? Eszünkbe juthat a klasszikus kérdés: üldözhet-e a (fiktív) Sherlock Holmes a (fiktív) gyilkost az (igazi) Oxford Streeten?” – Ezt írtam annak idején, és ma is így gondolom. Az alapvetően – és mintegy magától, pusztán regény-voltánál fogva – fiktív világon belüli viszonyokat Konrád jócskán összekuszálja, amikor részint „a valóságosból”, részint a szereplők koholmányjaiból keveri ki ezt a világot. Ráadásul nem egy beszélő van; a megszólalásokat nem lehet mindig szereplőhöz vagy az elbeszélőhöz kötni. A nézőpont szétesett, noha a beszédmód egynemű.

Hogy ez zavaró lehet, azt nem vonom kétségbe. Engem is megdöbbentett, mint Margócsyt, amikor Jovánovics György alkotásának említésével találkoztam a regényben, vagy amikor a történelmi szereplőként ábrázolt Nagy Imre 1956-ban nem Magyarországon, hanem a regényben bukkant fel. Hát igen. Annak idején azt írtam, hogy „Konrádot láthatóan nem érdekli, hogy sima átjárást biztosítson vagy éppen biztonságos falat húzzon kitalálás és valóság között [...] Egyszer úgy látszik, mintha Konrád fiktív dobozba tenne még fiktívebb dobozokat, és így tovább – a szereplők lehetséges történeteit, s az azokon belüli további lehetőségeket tárja föl –, azután meg utalással ahhoz horgonyoz le újra,

amit mindközönségesen valóságnak nevezünk”. Én ezt játéknak tekintem, bár meglehet, nem éppen sikeres játék; de ha abban az összefüggésben tekintjük, hogy egyszerre sok lehetséges történet folyik a *Kőóra* lapjain, hogy alternatív sorsokról, lehetőségekről, választásokról, döntésekről van szó, hogy nemcsak az elbeszélő fantáziál, hanem talán szereplői is, hogy az ábrázolatnál fontosabbnak tetszik a beszéd és a magatartás – akkor semmi esetre sem égbekiáltó.

Felfogásom szerint tehát a *Kőóra* cselekményét nem úgy kell rekonstruálnunk, hogy az egyenes vonalúan haladó, egyazon fiktív térben játszódó és önmagukkal azonos szereplőket ábrázoló történet volna. Én szívesebben olvasom úgy, hogy a fiktív világon belül újabb és újabb fiktív világok nyílnak meg, természetesen hiteltelenek és hihetetlenek.

Ez az olvasat jóindulatú, s ezért talán naiv is. Vagy talán túlságosan is agyafúrt. Végére is, mi a különbség aközött, hogy egy szöveget ironikusan olvasunk (ironikusként olvasunk), ahogyan Szilágyi Ákos javasolja lapszéli jegyzetében Margócsynak, vagy hogy beágyazott fikcióként, egymásra rakódó és összezavaródó fikciórétegekként olvassuk? Bandula Ferike mellett maradni – ez beágyazott fikció-e vajon, vagy irónia? Nem mindkettő? Aba Kunót mintegy véletlenül kinyuvasztani egy beágyazott fikció-e, vagy – mint ilyen – irónia? Ha a *Kerti mulatság*hoz képest kevésbé érződik jelenvalónak az irónia, ez talán éppen annak köszönhető, hogy más lép a helyébe – a beágyazott fikció, amely viszont erős rokonságot tart az iróniával is.

A *Kőórát* úgy fogom fel, mint a lehetséges életutak regényét, a végigpróbálgatás, a szelíd, ironikus, szellemes vizsgálódás könyvét, amelybe belefér a példázat meg a kalandregény is (Margócsy). Mindez csak fikció. Ez is az, meg az is az. A szereplők elképzelt és – úgynevezett – valóságos sorsa is az. Kik vagyunk mi, hogy elválasszuk az elképzelhetetlenül fordultatos rémdrámát vagy az édes-bús operettet az úgynevezett valóságtól? – kérdezi Konrád bölcsen.

Van tehát, számomra van mit megfejtetni a *Kőórán*. Még mindig látok magyarázatra szoruló pontokat fogásokat, olyan fogásokat, amelyeknek minél pontosabb vagy érzékletesebb leírása kihívást jelent számomra. Ezért rokonszenvezem a szöveggel, annak ellenére, hogy számos hibáját, s talán alapvetően fontos hibáit magam is látom. Persze, lehet, hogy a helyzet fordítva áll. Valamely rejtélyes okból érdekesnek, rokonszenvesnek találom a regényt, és ezért rátalálok ezekre a pontokra és fogásokra. Vagy az is lehet, hogy az értékítéletnek és a poétikai bizonyításnak nincs is köze egymáshoz.

Érdekes módon a *Kőóra* tekintetében nagyon sok mindenkivel hajlamos vagyok egyetérteni. Veres András pályaképének végén egyetérteni látszik Turai Tamással abban, hogy a véletlenek, az ebből eredő radikálisan kalandos cselekmény, a nézőpont szétesettsége a halálközeli rezignáció iróniája volna. Még ezzel is egyetértek.

Mindenesetre annyit állítok: a *Kőóra* értelmezése még nem fejeződött be. Márpedig a lezárulatlanság a továbbélés biztosítéka.

Danyi Magdolna

KEZDJÜK A „KÖLTÉSZETTEL”

Orbán Ottó *Táncoló Siva* című versének
szövegeleméleti elemzéséhez

0.1. A *Táncoló Siva* Orbán Ottó *Távlat a történelemhez* kötetében jelent meg, 1976-ban, tehát pontosan húsz évvel ezelőtt. „Közel a negyvenhez” íródott, ahogy ugyane kötet *A személyiség* című versének kezdőmondatában olvassuk: egy „kiöregedett profiboxoló” „jelentése a versről” ez a vers is – Orbán Ottó 1973-ban megjelent *Emberáldozat* című kötetének *Jelentés a versről* bevezető versének mondatát parafrázáltam –, amikor Orbán Ottó állítása szerint a költőnek már csak az a dolga, hogy verseket írjon. Minthogy költő.

A címként felírt kérdő mondat is természetesen tőle való. A *Táncoló Siva* vers után következő *Útleírás* verset kezdi ezzel a kérdő mondattal. Majdnem azt írtam, *provokatív* kérdő mondattal, csak hát Orbán Ottó költészetének olvasójaként, meg úgy általában itt a 20. század végén, legyen az olyan amilyen, akármilyen, semmilyen, mindenesetre nem olyan, állítja Orbán Ottó, amilyenek Csokonai Vitéz Mihály remélte – legyünk óvatosak a „jellemzésekkel”, a „minősítésekkel”. Csak jelezném a problémát: Lehet-e még *provokatív* egy költői kérdő mondat, egy vers, a költészet? S ha nem lehet, akkor mi van? Akkor már értelme sincs kérdéseket feltenni? Ne mondjam: verset írni? S ha a költő nem is tud mást, mint verset írni? Apopó: mi az, hogy vers? S ha erre a kérdésre még tudnánk is válaszolni, az újabb útvesztőket ki nem kerülhetjük: személytelen vagy személyes „ügy”, művészi „tárgy”, kevésbé fennköltlen „termék”-e a vers, s hol helyezzük el a „költészetnek túl nyers indulatokat”, hogy ismét a költőt parafrázzáljam, a „profiboxolót”. S merjük-e jelenlétében, költészete s a századvégi világlíra jelenlétében leírni pl. az *írónia* kifejezést? Miért ne merhetnénk? Csak épp, hova jutunk vele? Pedig milyen szép, tartalmas kifejezése ez századunk írói gondolkodásának. Jutunk-e vele valahova? Biztosan – sugallja Orbán Ottó költészete. Egy igen derék zsákutca ez is. Már-már lakályos. Házat azért ne építsünk benne. A „profiboxolók” semmiképpen. Régiesebb szóhasználat: a *humán értelmiségiek*, vagyis hát a gondolkodók. Szerencsére nem vagyunk filozófusok, a dolgunk így azért mégis egyszerűbb. Költőké, filozoké. Maradhatunk a költészetnél. A 20. század végi költészetnél. Azám, ha ezt is lehetne. Ha nem kellene állandóan az emberi kultúra egészére, történetére és történelmére gondolnunk. Sajnos, kell. Mondhatom érthetőbben is: muszáj. S nem feltétlenül azért, mert ez egy ilyen posztmodern követelmény. Ismétlem, nagy szerencsénk, hogy nem filozófusok vagyunk. Maradhatunk a költészetnél. Kezdjük tehát a „költészettel”.

Már elkezdtük? Előre félek, a nyelvfilozófiát mégsem tudhatjuk egészen kikerülni. Akkor meg... Félek. Releváns kérdéseket kell megfogalmaznunk. Szeretem ezt a szót, hogy *releváns*. Ha nem lenne, azt kellett volna írnom, hogy lényegi, lényeges, lényegre törő, lényegyet érintő stb. S ettől valóban visszariadnék. Számomra ugyanis minden lényeges. „Ami volt”, ami van, „ami jön”. Valójában az emberi létezés mint olyan. Létezésünk tényei. A „Das Sein.” „Amit nem másíthat meg a csillagokba szökő fogalmazás” – írja Orbán Ottó a *Jelentés a versről*ben.

Maradjunk tehát a költészetnél. Mi mást tehetnénk? Amúgy meg, nem is olyan rossz dolog: verset írni, negyvenévesen, hatvanévesen stb. „Kiöregedetett profiboxolóként”. S nem rossz, gondolkodni a költészetről, tudósként értelmezni sem. Nem mintha nem – Orbán Ottót idézem – „közvetlen és halálos kockázat” lenne ez. Valóban, már ezt is bizonygatni kell? Vagy: ez még mindig mondható. Akárhogy is van, azért mégsem ebbe halunk majd bele. Napi negyven cigaretta lesz majd az oka, továbbá a levegő mérgezettsége, a vírusok stb. Nem beszélve a depresszióról. Az idegrendszeri gyöngeségekről. Mert, hogy elviselhetetlen. Ez-az. Amaz. Valami. Lehetek mégis ironikus? Addig jó nekünk, amíg „a költészettel” „foglalkozhatunk”. Vagy ez már cinizmus? Netán: *vallomás*? Én ténymegállapításnak szántam. Egyik kedves zsákutcámban sétálgatva. Végül is, nem ismételtethetjük állandóan: „Amikor verset ír az ember, / nem írni volna jó.”

0.2. E szabálytalan bevezető semmiképpen sem illik egy szövegtani dolgozathoz. A szövegteoretikus azonban töredelmesen beismeri, előre látja, hogy nem tud eleget tenni a maga által vállalt kritériumoknak, jóllehet a feladatát előre megfontoltan behatárolta. Egy viszonylag rövid vers szövegelméleti elemzését ígérte. Ez viszont azt jelenti, hogy *komplex* verselemzést ígért, s közben rájött erre-arra. Hogy mi mindent is kellene végiggondolnia. Minthogy a szövegelmélet interdiszciplináris tudományág. S minthogy Orbán Ottó mai költő, s jó költő. Mégha nem is rendít meg bennünket minden pillanatban. Mégha féltetni is kell őt. Amiért annyi mindent tud – a költészetről, a létezésről. Arról, hogy mit is lehet itt tenni, azontúl, hogy reménykedjünk, majd a következő évezredben megvalósulnak a Csokonai által megfogalmazott elemi emberi igények... Joggal félhetjük őt, s egész posztmodern kultúránkat: *verbalizmus*sá ne legyen az amúgy „halálos kockázat”, a vers. A költészet.

TÁNCOLÓ SIVA

Ez a mozdulat nem egy istené: egy elfutó csatár
a bal felső sarokba bomba gölt rugott;
vagy a szenvedély szvingel: a világ-tojásból
sziszegve kibújnak a kobra-végtagok
s jövendőlik a Pusztítót. A földtúr nyomor
az örült fény felé fordítja arcát,
s a nádkunyhón láng: ropognak izmai. Az ember tigrisen

ékkő és fémperec. De a lába parasztláb,
 porhoz és sárhoz szokott ujjai megcsáklázzák a földet,
 mint járáskor, hogy orra ne bukjon rajta,
 és a csoda is együgyű, nomád- és földműves-csoda,
 hogy azé az esély, akinek több a karja.
 Csak az arc, az az istené. A koponya mennyéből kő-szemek
 látják a hangya-faj dühét; a felhő, ami volt, ami jön:
 Bábár lovasai, a népek prése, az angolok,
 a világkonszernek, a vérözön.
 Földrengés-dobra, sikoly-sípra durcás gyerekarccal
 táncol a Nap, az isteni közöny.

1. A vers költői nyelvi megformáltsága

1.1. A vers 18 verssorból és 7 versmondatból álló szabadvers, melyet a költő nem bontott fel részekre, hagyományos szakkifejezéssel, versszakokra. A verssorok viszonylag hosszúak, sok szótagúak és több üteműek, s a versmondatok különbözőképpen összetettek egymástól eltérő struktúrájú egyszerű bővített mondatokkal párosulva. A vers költői nyelvi felépítése a költői téma, gondolatsor egy lélegzetvételre történő végigmondását hitelesíti, az indulati és gondolati koncentráltság magas fokát. A versmondatok szoros egymáshoz tartozását, s egyben a vers egyetlen gondolatkomplexumból álló kompozícióját nyomatékosítják az enjambementek is.

Már a vers *vizuális* érzékelésénél feltűnik azonban, hogy a *páros* verssorok rövidebbek, az őket megelőző verssorokhoz képest kevesebb szótagszámúak, s ezt a verssorok tördelése is jelzi: a páros verssorok rendre egy vagy két szótaggal (a gépelési betűtávolságot illetően mindig ugyanakkora távolsággal) beljebb kezdődnek. Ez a formális nyelvi jelenség lehet a gondolatkifejtés egyik eszköze is, azt azonban mindenképpen jelzi, hogy a „szabadvers” költői-nyelvi kompozíciója „nem szabad”, hogy itt egy rendkívül tudatosan felépített hierarchikus kompozícióval állunk szemben, s szó sincs semmiféle „spontaneitásról” sem a vers költői nyelvi felépítését, sem a gondolatkomplexum költői-nyelvi megfogalmazását (strukturáltságát) illetően.

1.2. A költői nyelvi kompozíció ritmikai megformáltsága

A vers költői nyelve egy *fellazult szimultán ritmusstruktúrát* hitelesít, tehát egy olyan nyelvi ritmust, amelyben egyik versrendszer sem érvényesül következetesen (SZEPES 1996b: 8), a különböző ritmusképletek keveredve átszínezik egymást, s miközben az érzékelhetőségben *jelentéssé* válnak, s a vers értel-

mi-tematikus kompozícióját erősítik, lehetővé teszik a *gondolathangsúlynak a szabadverset érvényesítő dominanciáját*.

A *szimultán verselés*, tehát az a verselés, „amiben egyidejűleg több, két- vagy többféle ritmus érvényesül” (SZEPEs 1996b: 6), a magyar költészetben már a 19. században megjelenik, sőt formáló elvvé is lesz nagy költőink számos költeményében. A *szimultaneitás* egyszerűen elkerülhetetlenné lett költőink számára, akik a vers *belső zenéjének* a megteremtésére törekedtek, vagy miközben az indulati, gondolati hangsúlyokat is érzékeltetni akarták. Ide tartozik az is, hogy a *jambusi mérték* s a természetes nyelvhasználathoz közel álló költői *gondolathangsúly* egyidejű érvényesítése a magyar nyelvben olykor kiküszöbölhetetlen, továbbá, hogy a magyaros és a nyugat-európai mértékes verselés egymásba csúsztatása természetesen hatóan megoldható. Nem véletlen, hogy nemcsak a nyugat-európai időmértékes versritmust s a gondolathangsúlyt tudatosan vegyítő *Nyugatos* költőink, hanem az avantgárd Kassák költői nyelve is felmutatja a ritmus szimultaneitást. Gáldi Kassák-versek ritmusát elemezve joggal írhatta: „Már-már azt mondhatnók, hogy ennek a szabadversnek nemcsak folyton változó ritmusa, hanem – mértéke, metruma is van” (GÁLDI 1993: 175). Szepes Erika a szimultán verselés négy alakváltozatát különbözteti meg, melyek közül a *fellazult szimultán ritmust* „a szabadvers felé vezető egyik lehetséges útnak” tartja (GÁLDI 1993: 6).

Orbán Ottó itt elemzett verse mintha valóban a „szabadvers felé vezető út” *lehetőségét* kívánta megteremteni, melyre a gondolat kifejtés miatt feltétlenül szüksége volt, ugyanakkor a vers „szabálytalan” ritmusstruktúráját a fellazult szimultaneitásban oly mértékben *hierarchizálta*, hogy az a „kötött vers” ritmusképleténél is „kötöttebb”, azaz összetettebb – a szabályok és a szabálytalanságok (a szabályok áthágása, következetes be nem tartása) ütköztetésével elért asszimmetrikus ritmusstruktúrában. Ezt a hierarchikusságot erősítik meg a természetes beszédszakaszolást megkerülő egymást követő hosszabb és rövidebb sorok párhuzamosságai; miközben a versmondatok a hierarchizált ritmusalakzatok és ritmusszabálytalanságok ellenében a gondolathangsúlyt érvényesítik.

A vers költői nyelvének ritmusstruktúrája szabatos leírása helyett csak jelzem a *fellazult szimultaneitás* „kötöttségeit”.

Az első verssor 16 szótagból áll, amely három, pontosabban 2 + 1 ütemre bontható: (5+5) + 6 szótagból álló ütemekre. Miközben tehát hatálytalanodik az egymás mellé helyezett felező nyolcas ütem, a 6 szótagból álló utolsó ütemben („egy elfutó csatár”) visszacseng a felező hatos, oly módon azonban, hogy a jambikusság szinte hibátlanul érvényesül benne. A jambikusság a vers költői nyelvét végig színezi, olykor azonban a spondeus vezeti be vagy váltja fel. A verstani szakirodalom *ütemmozaik-technikának* (SZEPEs 1996a: 338) nevezi a különböző szótagszámú ütemek keverését, amely szimultánná a más ritmusstruktúrával való ötvözésétől válik. Az ütemmozaik-technika megvalósultságát figyelve a *Táncoló Siva* verssoraiban az 5, a 6, a 4, valamint a 4 (7) szótagszámú ütemek

keveredését, párosulását érzékelhetjük, ahol a hatos és a négyes szótagolású ütemek a magyaros versritmust idézik fel, elfödve egyben a jambusi vagy spondeusi mértékek kicsengetésével, s ugyanakkor a vissza-visszatérő négyes szótagú ütemekben az arab és perzsa költészet legismertebb műfaja, a *gázal rámál* ritmusú soraira való ritmus-asszociációt is megengedve (pl. a 10. verssorban: „mint járáskor / hogy orra ne / bukjon rajta”), s egyben a gondolathangsúlyt erősítő profán kifejezésekkel lehetetlenné is téve azt. Más verssoraiban viszont a szanszkrit időmértékes verselés szabálytalanított ütemalakzatait vélhetjük áthallani, így a 6+ szótagszámú ütemekben, a moraszámláló verselés egy alakváltozatát, konkrétan az *indravádzsrá* ritmusát (SZEPES 1996a: 200–201).

Semmiképpen sem belemagyarázás, ha a vers címe által is befolyásoltan ugyan, de már itt leírjuk a *Mahábhárata* eposz nevét, melynek „sorfaja meglehetősen kötetlen, szabad ritmusú sor, melyet közép metszete két egy-forma félsorra tagol” (SZEPES 1996a: 202). A *közép metszetű* tagolás a *Táncoló Siva* minden sorában megtalálható, jóllehet legtöbbször a gondolathangsúlyt érvényesítően, amikor is a verssor közép metszete nem feltétlenül (legtöbbször nem) két egyforma félsorra való felosztást eredményez:

Az 1. verssor: 10 (5+5) + 6; a 2. verssor 7 (4+3) + 5; a 3. verssor 7 + 6; a 4. verssor 6 + 6; az 5. verssor 9 (5+4) + 6; a 6. verssor 6 + 5; a 7. verssor 11 (5+6) + 6; a 8. verssor 6 + 7; a 9. verssor 10 (5+5) + 7 (4+3); a 10. verssor 4 + 8 (4+4); a 11. verssor 8 (4+4) + 8 (4+4); a 12. verssor + (3+3) + 7 (3+4); a 13. verssor 8 (3+5) + 10 (4+6); a 14. verssor 8 (3+3+2) + 8 (2+3+3); a 15. verssor 6 + 9 (5+4); a 16. verssor 6 + 4; a 17. verssor 5 + 10 (4+6); s az utolsó, a 18. verssor 4 + 6 szótagú közép metszetű tagolást érvényesít.

Mind e ritmusalakzatokat s alakzat-sejtelmeket külön-külön pontosan le kellene írunk, majd egymásra vetítenünk, hogy e fellazult szimultanitású költői nyelvi ritmust a maga hierarchitásában, „kötöttségeiben” leír hassuk.

1.3. A versmondatok megformáltsága egyértelműen a gondolathangsúlyos ritmust érvényesíti. Ezt nyomatékosítják a versmondatok szintatikai jellemzői, jellegzetessége mellett az összetett mondatokban használt interpunkciós jelek is: a kettős pont, a pontos vessző többszöri használata.

Az *első* versmondat négy és fél verssoron át húzódik végig, s az 5. verssor közép metszetét jelöli. Öt tagmondatból álló összetett mondat, amelyben az első két tagmondat egymással szoros tematikai egységet alkot, ezt jelöli a pontosvessző is a 2. tagmondat határán, s hasonlóképpen szoros egységet alkot a „vagy” junktívával bevezetett választói mellékmondata s a hozzá értelmezői mellérendelő, illetve kapcsolatos mellérendelő 4. és 5. tagmondatok.

A *második* versmondat az 5. verssor középmetszeténél kezdődik, s a 7. verssor középmetszetét jelölően zárul. Három tagmondatból álló összetett mondat, amelyben az első két tagmondat kapcsolatos mellérendelés, s a 3. tagmondat tematikailag lazábban kötődik, értelmezői mellérendelő mondatként a 2. tagmondatához. E lazább, értelmezői kötődést jelöli a kettőspont is a 2. mondat végén.

A *harmadik* versmondat egyszerű bővített mondat, mely a 7. verssor közép-metszeténél kezdődik, s a 8. verssor közép-metszetét nyomatékosítva zárul.

A *negyedik* versmondat a 8. verssor közép-metszeténél kezdődik, s a 12. verssort zárja. Hét tagmondatból álló összetett mondat, mely az ellentétes mellérendelést jelölő „de” kötőszóval kezdődik, nyelvtanilag jelölve ily módon a szoros kötődést az előző versmondathoz s egyben új tematikai egységet vezetve be.

Az *ötödik* versmondat sajátos szerkezetű egyszerű bővített mondatként írható le, amelyben az alany („az arc”) egy rámutató szerepben levő, kijelölő értékű névmással kiegészülve hangsúlyozódik.

A *hatodik* versmondat a 13. verssor közép-metszeténél kezdődik, s a 16. verssort zárja le. Az összetett mondat tagmondatainak a száma nehezen egyértelműsíthető, a versmondathoz a normatív mondattani szabályoktól való kiélezett eltérése következtében. A pontosvesszővel lezárt bővített mondat után következő nyelvi egység mondattanilag leírható négy tagmondatként, melyek közül kettő elliptikus nominális mondat, ahol az első elliptikus nominális mondat („felhő”) felfogható a 2. és 3., igei állítmányokból álló elliptikus tagmondatok alanyaként is, de az „ami” alanyi szerepet betöltő határozatlan névmás pusztán értelmezőjeként is; a második elliptikus nominális mondat is felfogható a 2. és 3. igei állítmányokból álló elliptikus mondatok halmozott alanyainak. Minthogy azonban a szintaktikai struktúrát elemezve a mondatban mégis négy különböző predikációt írhatnánk le, ezért döntöttem a tagmondatok meghatározásakor a felszíni struktúra szabálytalanságainak a komolyan vétele mellett.

A *hetedik* versmondat a 17. és a 18. verssoron át húzódik, többszörösen bővített mondatként az egész verset lezáró jelleggel.

2. A vers kompozíciója – az értelmi-tematikus progresszió

2.1. A vers kompozíciójának kialakításában – ezt a megállapítást a költői nyelv ritmikai-szintaktikai struktúrájának az elemzése is előlegezi – a leghangsúlyosabb szerepet a versmondatok töltik be.

A vers egy gondolatsor koncentrált megfogalmazása, melyben az egyes versmondatok hordozzák a gondolatsor, a gondolatkomplexum részegységeit. A verset eszerint *hét* elsőfokú kompozíciós egységből fölépülő kompozíciónak tekintem, melyek egymással hierarchikus rendszert alkotnak, mégpedig egy olyan hierarchikus rendszert, amely egyfajta *szabálytalan linearitást* mutat a gondolatsor kifejtésében, az értelmi-tematikai progresszió kialakulásában.

Az elsőfokú kompozíciós egységeknek tekintett versmondatok e szabálytalan linearitást megvalósító verskompozícióban az értelmi-tematikai progresszió kialakításában nem mechanikusan követik egymást, hanem a jelentésösszefüggések hierarchiáját létrehozva; bármily szoros, s nyelvtanilag jelölt is köztük a kapcsolat, az egyes versmondatok kisebb értelmi-tematikus egységeket alkotnak, melyeket másodfokú kompozíciós egységeknek nevezek.

Értelmezésemben a verskompozíció négy másodfokú kompozíciós egységből áll. Az *elsőt* az 1. és a 2. versmondat, a *másodikat* a 3. és a 4. versmondat, a *harmadikat* az 5. és 6. versmondat alkotja, a *negyediket* pedig a verslezáró 7. versmondat.

E négy másodfokú kompozicionális egység közti értelmi-tematikai összefüggések hozzák létre a vers nyelvi-gondolati kompozícióját, s annak jelentésstrukturáját. A másodfokú kompozicionális egységek kialakíthatóságában, meghatározhatóságában a vers nyelvi-gondolati kompozíciójának egészét szervező *szabálytalan szabályosságot* figyelhetünk meg. A „szabálytalanságot” nemcsak az okozza, hogy az utolsó, a negyedik másodfokú kompozicionális egység a többi háromtól eltérően nem két, hanem egyetlen versmondatból áll, mégpedig összetett mondat helyett egy többszörösen bővített, két verssoron át húzódó versmondatból, hanem az egyes versmondatok s a két-két versmondatból fölépülő másodfokú kompozíciós egységek „belső” szintaktikai különbségei is.

2.2. Kevés szó esett mindeddig a *címről*, mely kifejezetten a vers egészét értelmező, anaforikus cím. SIVA a védikus kor egyik nagy istene. A történelemtudomány s a vallástörténet nem tudja pontosan idejét s magyarázatát sem annak, mikor s miért lett SIVA a védikus kor egyik késői szakaszában a brahmanizmusban a Legfőbb Lénné, a Legfőbb Istenné. A legtöbbet róla épp a *Mahábhárata* eposzból tudhatunk meg. Ahhoz, hogy a címet értelmezhesük, elégséges tudatosítanunk, hogy SIVÁnak Eliade értelmezésében – „Nincs barátja az istenek között, és nem szereti az embereket, akiket démoni őrzöngésével rettegésben tart, betegségekkel és csapásokkal tizedel” (ELIADE 1995: 185). E „démoni őrzöngéseket” „[a] világrendet irányító Siva kozmikus energiáit orgiasztikus tánca, a távdana testesíti meg, amelyeket Siva Nátarandzsaként (tánckirályként) jár...” (TOKAREV 1988: 84–85). A *tánc* tehát hozzátartozik Siva isteni jellegéhez, a „táncoló Siva” Siva *istenként* való megmutatkozásának, *megjelenültségének* a szituációja. S jóllehet, számunkra Siva az emberi kultúra történelmileg lezárt korszakát jelenti, nem kétséges, hogy a „problematika” élő, nyitott kérdéseket tartogat számunkra.

2.3. Az *első másodfokú kompozíciós egység* első elsőfokú kompozíciós egységében, az első versmondatban egy többszörösen ellentétezett és ambivalens állítás fogalmazódik meg.

Az első versmondat első tagmondata *tagadó* mondat. Nem kevesebbet, mint Siva isteni jellegét tagadja. A 2. és a 3. tagmondat e tagadást értelmezi. Mindkét tagmondat állítása a legprofánabb módon kötődik korunkhoz: a 2. tagmondat egy fellelkesült futballmeccs-kommentátor mondata is lehetne, ha az „egy” határozatlan névelő helyett az „az” határozott névelő állna. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a 2. tagmondat ritmikai struktúrájának összetett, bravúros szimultaneitását, tehát megszervezettségét, s azt sem, hogy jelentését illetően a futballjáték legszebb pillanatát, eseményét rögzíti. A Siva „mozdulatának” isteni jellegét tagadó mondatot értelmező állító mondat profanitása elle-

nére is valami, a futballrajongók számára mindig várt, ritkán teljesülő *szépség, tökéletesség* megvalósulását jelöli. Az egyértelmű tagadást jelentő mondatot tehát egy olyan állítás értelmezi, mely a tagadást kétségbe ugyan nem vonja, ám, amely kifejtés helyett az *isteni tökély hiányát a profán emberi játék egy tökéletességet jelölő eseményével* értelmezi, a mindennapi-emberi élet és gondolkodás szempontjából tehát nem negatívummal, hanem az *isteni* és az *emberi* (orgia?) szembeállításával, egymás mellé helyezésével, a célból, hogy ez utóbbi az előbbi értelmet. A 3. tagmondat alternatív lehetőségként folytatja a tagadás értelmezését, beemelve egy, a történelmi kortól függetlenül, örök-emberi tulajdonságot jelölő fogalmat, a „szenvedélyt”, mely pozitív magyarázata is lehetne Siva „démoni őrzöngést” jelentő táncának, miközben a metaforikus állításban a „szenvedély szvingel”, azaz a 20. század egyik dinamikus amerikai táncaként valósul meg, mely állítás, természetesen, szintén kapcsolatba hozható Siva őrzöngő táncával. Tudatosítanunk kell azonban azt is, hogy a „szving” angol szó jelentésszerű a sportnyelvben is, *lengőütést* jelent, azaz „az ökölvívásban nyújtott karral, az egész test súlyát az ütés erejébe beleadó oldalütést” (BAKOS 1967: 697), s a metaforikus állításban értelmezhető ebben a jelentésében is, s ez esetben a 2. és a 3. tagmondat állításai között egyfajta egymás jelentését erősítő, fokozó párhuzamosság jön létre. A két rendkívül dinamikus emberi sportjáték, a futball s az ökölvívás egy-egy erőteljes, tudást követelő, *emberi tökélyt* megvalósító eseményét rögzíti mindkét tagmondat. A „szvingel” szónak ezt a jelentését tudatosítva, a 3. tagmondat akárha a 2. tagmondat pozitív töltetű állítását fokozná, miközben egyenlőséggel tevődik a nem-isteni és az emberi szenvedély közé. Ez a kiegyenlítődés, megfelelés, természetesen, akkor is megmarad, ha a „szvingel” kifejezés alatt a dinamikus, amerikai eredetű táncot értjük, s erre készítenek bennünket a tény, hogy a tagadás a *táncoló Sívára*, Siva táncára vonatkozik, – ám ez esetben valamiféle lefokozás is bekövetkezik. A szvingelés-szenvedély csak fokozott élvezetet nyújthat az embernek, míg az ökölvívás szvingje, a lengőütés hasonló koncentrátságot, tudást, erőt, intenzitást jelöl az ökölvívásban, mint a futballban a legendás „bal felső”. A szellem embere, természetesen, lebecsülheti a „futball-örületet”, miként a szvingelést vagy a szvinget is, s a két tagmondat és a tagadó tőmondat közötti szemantikai összefüggés egyértelműsíthető. S lehetünk még oly futballrajongók is, hevületünk legmagasabb hőfokán is tudjuk: *Isten az valami más*. Az első tagmondatok tehát történelem- s valláskritikát kifejező állítások? Mindenképpen, s az egész valahogy mégsem ennyire egyszerű.

Leíródott a *szenvedély* kifejezés is, amelyről a 20. század végén szintén gondolkodhatunk kritikusan, van hozzá elég történelmi tapasztalatunk, ám amely ily könnyedén mégsem tagadható. Az életelv része is a szenvedély, az emberi magatartás egyik mozgatóereje.

Ha Siva tánca nem isteni, akkor Siva nem isten. – Ez számunkra könnyen kimondható. De hol jelöljük ki a szenvedély helyét? Sívát, a pusztító istent az ember találta ki? Az emberi irracionális, szenvedély terméke? Lehetséges,

problémát alig jelentő értelmezés ez számunkra, annál is inkább, minthogy – ismétlem – Siva számunkra kultúrtörténeti fogalom csupán. S mégis: Akármit (semmit) jelent is számunkra Siva, tudjuk, Sivát istenként tisztelték s rettegtek hindu embertársaink a Kr. e. utolsó századokban. Siva tehát Isten volt; a tagadó mondat egy isten tagadása.

Az első versmondat 3. és 4. tagmondata, melyeket kettősponttal vezet be a költő, melyek tehát magyarázatként vagy következményként értelmezhetők egyértelműen Sivára utalnak a „kígyó” metaforában s a Pusztító jövőndölésének állításával. Itt nincs terem értelmezni a „kígyó” szerepét a védikus vallástörténetben, s az Istenekre vonatkoztatottságukat, azt azonban egyértelműen kimondhatjuk, ha nem is Siva az egyetlen pusztító isten a védikus vallástörténetben, ha a pusztítás hozzá is tartozott az isteni erő működéséhez, Siva maga a Pusztító. S mit kezdünk akkor az első versmondat első két és második két tagmondatainak az állításaival? Az első három tagmondatban bekövetkező Siva istenségének a tagadása után hogyan értelmezzük a 4. tagmondat állítását? Segítségünkre lehet, ha tudatosítjuk, nem vettük komolyan a pontos vesszőt a 2. tagmondat végén. A „vagy” diszjunktív kötőszóval bevezetett 3. tagmondat elkülönül az első két tagmondattól, s valószínű alternatívaként ismétli meg a történelem- s valláskritikát. A kettőspontot követő 4. tagmondat tehát épp Siva *istenségének* a „megtörténéséről”, „megszületéséről” tudósít. A nem-isten Siva Istenné lesz? A *szenvedély* (emberi? isteni?) létrehozza a pusztítás istenét?

A kérdés már nem pusztán kultúrtörténeti. Érdekléte kell lennünk?

A föntiekre utalhat a mondat állításának egyszerre általánosító és konkretizáló tendenciája, s az ebből (is) következő ambivalencia. A „kobra-végtagok”, a „Pusztítót” kifejezések közvetlenül vonatkozhatnak Sivára, ám a metaforikus nyelvhasználatban a konkrét jellemzésen túl az esemény *univerzalitására* is utalhatnak, mindent magába foglaló, mindenre kiterjedő értelmükben is jelentéshez jutnak. Ezt nyomatékosítja a „a világ-tojásból” metaforikus megnevezés is, miként a személytelenítő tendenciát felmutató „jövendölik” (Plur 3. szem.) ige is. Siva „mozdulata” mégis Siva „isteni” táncává lett. Mozdulatai, „kobra-végtagjai” önmagát „jövendölik”? S egyben önnön végét is? Siva nemcsak a Dühöngő, hanem többek között *az idő megtestesítője* (istene) is. Ő a Pusztító, s ő az Idő is. A „jövendölés” vonatkozhat-e önnön pusztulására, a tudott (?) történelmi végre? A kérdés annál inkább felteendő, minthogy a védikus kor Sivája *„nem jövendöl”*. A racionalitásnak benne alig van nyoma.

A második versmondat mint második elsőfokú kompozíciós egység állítását érthetjük történelemkritikai állításként. Az „örült fény” Siva isten metaforikus megnevezése is lehet; a „földtúró nyomor”, a „nád kunyhó” a történelmi kor emberének a léhelyzetét jelölő kifejezések. Nem egyértelmű azonban a „ropognak izmai” állítás jelöltje. Az „örült fény”-nek nevezett Sivának, a pusztító „láng”-nak, vagy a „földtúró nyomor” metaforikus – metonimikus általánosítással megnevezett *ember* „izmai” „ropognak” – pusztulás (?) közben?

Mennyivel egyszerűbb lenne, ha századunkban nem létezne nyomor s nádkunyhó. Kényelmes karosszékünkben ülve olvashatnánk a verset a Kr. e. kor egyik történelmi valóságáról: a pusztító Siva istenről s az emberi nyomorról, s persze, a szenvedélyről, mely mindennek oka.

A *második másodfokú kompozíciós egység* mindkét elsőfokú kompozíciós egysége Sivát idézi mégpedig azt a Sivát, akiben nem-árja jegyek is voltak, vagyis népies elemek is, s a leírásból úgy tűnik, a költő ezt pozitívumként értékeli, még-ha a történelem- s valláskritika változatlanul éles is („és a csoda is együgyű”).

A *tánc* közbeni megtestesülés Sivában árja tulajdonság, benne azonban „a háromfunkciós (védikus, brahmáni) vallási ideológia” két funkciója testesült meg, „a mágikus és bírói hatalom funkciója, s a harci erő isteneinek funkciója”, ám nem „a termékenységistenek és a gazdasági jólét funkciója”¹ (ELIADE 1995: 196) is. Jóllehet egyesek a „termékenység isteneként” is tisztelték. Eliade vallástörténeti könyvében így „írja le” Sivát: „Haját befonva viseli, színe sötétbarna; hasa fekete, háta vörös. Íjjal és nyílveszőkkel van felfegyverkezve, állatbőrökbe öltözik, és kedvenc tartózkodási helyén, a hegyek (Himalája) között jár-kél... [...] a »Vadállatok urának« nevezik, és azokat védelmezi, akik távol tartják magukat az árja társadalomtól.” (ELIADE 1995: 174) „A Svétásvátára [...] az Abszolút Lényre (Brahman) vonatkozó elgondolásokat egy személyes isten, Rudra-Siva iránti áhítattal társítja. A »háromszoros Brahmant«, az egész Természetben és az élet valamennyi formájában benne levő Istent Rudrával, világok teremtetőjével, ám ugyanakkor lerombolójával azonosítják” (ELIADE 1995: 174). Ugyanakkor Eliade vallástörténetét olvasva felmerül az a gondolat is, hogy Siva, aki nő-istenként a brahmanizmust nehezen képviselhette, *eszköz* volt *Brahmá* kezében, „hogy megszabadítsa a Földet folyvást csak szaporodó népességétől” (ELIADE 1995: 212–213), a végét vetve „egy kozmikus korszaknak” (ELIADE 1997: 187).

Nem bocsátkozva sem a brahmanizmus, sem a sivaizmus értelmezésébe, kétségtelen, hogy Sivában felismerhetők a brahmanizmus három kasztján kívül eső, a negyedik, a nem-árjakat felölelő kaszthoz tartozás jegyei. A *népies elemek* erős jelenlétéről tanúskodik Siva *fizikumának* s életmódjának a leírása Eliade-nál, s a versben is. A költő „ember-tigris”-nek nevezi Sivát, kinek „a lába parasztláb, / porhoz és sárhoz szokott”. „Tigris”-mivoltában is valamiképpen a neki kiszolgáltatott földműves és állattenyésztő hindu embereknek a megjelenítőjévé lesz, s a versbeli racionális valláskritika mintha nem is annyira (egyedül) rá vonatkozna, hanem a nomád- és földműves árja-hindu emberre.

A racionalitás e történelem- és valláskritikában egyre szembevetőbb. Egyre kevésbé a költői én személyes állásfoglalásaként hat: a modern kor tudatának a racionalitása ez, s tudjuk, ez sem kevésbé veszélytelen, mint a pusztító isteneket teremtető (emberi? isteni?) szenvedély.

¹ Eliade I., idézi Dumézil-t.

A harmadik másodfokú kompozíciós egység első elsőfokú kompozíciós egységében váratlan fordulat következik be. Az első versmondat állítása egyértelmű állásfoglalás Siva isten-volta mellett: „Csak az arc, az az istené.” A második versmondat egyrészt Sívát jellemző kifejezéseket tartalmaz („a koponya mennyéből kő-szemek”), másrészt, az Isten Siva tényleges, történelmileg bekövetkezett pusztulását vetíti elénk az „isteni látás” eredményeként: egy más isten, a Nap istene általi legyőztetését, s a modern kort, mely akárha az apokaliptikus vég lenne: India gyarmatosítása az „angolok” által; ám „a világkonszernek, a vérözön” kifejezések jelölte tartalmak vajon csak Sívát veszélyeztetnék, veszélyeztetik?

Az utolsó, a *negyedik másodfokú kompozicionális egység* egyetlen versmondatból áll, állításában az ellentétező kifejezésekkel fokozottan ambivalens jelentésű Siva „táncol”, de már nem örjögő, szenvedélyesen pusztító Istenként, hanem az „isteni közöny” megtestesítőjeként.

A versmondat minden kifejezése külön elemzést igényelne. A „dob”, a „síp” kifejezések, a hangszerek nélkülözhetetlen kísérői a táncnak, az e ki, fejezéseket metaforikus általánosító jelleggel minősítő főnevek („földrengés”, „sikoly”) azonban egy más síkon ugyan, de szintén az apokaliptikusság képzeteit jelölik. Vajon kinek, minek a végét jelöli ez a „tánc”? Siva isten, egy korszak végét? Miközben tudatosítanunk kell azt is, hogy a mondat alanya immár nem is Siva, nem ő táncol, hanem „a Nap, az isteni közöny.” „A Nap” természetesen felfogható Siva metaforikus megnevezésének is, annál inkább, minthogy az égitestek, s köztük kiemelt helyen a Nap a *látható* Isten megtestesítői voltak, különösen a brahmanizmus előtti vallásokban. A metaforikus megnevezés értelmezését bonyolítja, hogy Branal, más néven Barbale a grúzok istene volt, s a grúzok hiedelemvilágában elsősorban a Nap-isten volt. Felfogható-e a Nap a mindig látható, névtelen Istennek? Ha igen, az „isteni közöny” kifejezés nem Siva, a pusztuló isten magatartását jelöli, hanem magát a névtelen Istent, az Isten-eszmét. Az egyértelműsítésben tovább bizonytalaníthat bennünket a „durcás gyerekarccal” jellemzés, mely leginkább mégis a pusztításban megsemmisülő, nem igazán árja (brahmán) Siva istenre vonatkoztatható. Úgy gondolom, hogy mind ez ambivalenciák a költői szemléletből következnek, tudatosan megérzékített – jelölt *eldöntetlenségek*, melyek lehetetlenné teszik számunkra, hogy a „problematicát” behatároljuk. S azt is gondolom, hogy a költő számára ez utolsó mondat megalkotásakor – a verset lezáróan – a leghangsúlyosabb volt az „isteni közöny” kifejezés leírhatósága. Siva, az Isten ebben a magatartásában, ebben a minősítésben „teljesedik ki”.

3. Kérdések a vers szövegvilágára vonatkozóan

Az egész vers jelenidőben íródott. A történelem- és valláskritika értelmezése során ezt eddig nem tudatosítottuk, jöllehet jelentésségét hangsúlyozni kell.

A „táncoló Siva” nem csak a szellemi múlt terméke. Siva az Isten, aki már nem Isten. Istent a modern kor racionális tudata megölte. Vagyis mégis Isten?

Hiszen: „az arc, az az istené”. Az ember kitalálta a maga számára Istent, hogy az az embert a maga képmására teremthesse? Ez lenne az, amiről a racionális tudat nem mond le, minthogy tudja, ha erről is lemond, ha végképp megsemmisíti Istent, léte teljesen értelmetlenné lesz? Az „isteni közöny” felpanaszlása azt jelenti, hogy a racionális tudat számára nem létezik tér, amelyben ember és Isten együtt értelmezhető? S történelmi háttérként, tapasztalatként és *valóságként*: a „pusztítás”, a „nyomor”, a „világkonszernek” s a „vérözön”? Végso elkeseredettség s végso elidegenültség ez? A „hangya-faj dühe” s a racionális tudat ellentétes irányban elindulva találkozhat-e? S honnan e fölény, hol a magaslati pont, ahonnan az emberiség „hangya-fajnak” nevezhető? A mégis létező Siva istené, aki számunkra semmiképpen nem lehet Isten? Vagy a racionális tudat merült volna ennyire mélyre léte „világéjszakájában”? Istent hinni, az istenit elképzelni képtelenné válva lemondott volna az emberről is? Le kellett mondania? Az ember, aki elvesztette képzelőerejét, s már elképzelni sem tudja az Istenit, végképp elmerül a maga végességének a tudatában, s elkeseredettségében csak a pusztulást, az örökös ismétlődő pusztulást látja véget nem érőnek? Ezt a tudását jellemeznie az „isteni közöny” kifejezés is? Az „emberarcú isten” közönye ez? A halandó emberé? „A Nap” kifejezésben metaforizált világmindenségé?

A tehetetlenségét beismerő racionális tudat *remény nélküli helyzete* objektíválódik a *Táncoló Siva* versben?

A történelem- s valláskritika „óra” végén dideregve ülünk a karosszékben. Jó, hogy csak verset olvastunk. Mint tudjuk, a verset Siva egy szobra ihlette.

Szerencsénk, hogy nem vagyunk filozófusok.

Irodalom

- BAKOS Ferenc (szerk.) 1967. *Idegen szavak kéziszótára*. Terra Könyvkiadó, Budapest
- ELIADE, Mircea 1995. *Vallási hiedelmek és eszmék története I.* Ford. Saly Noémi. Osiris Kiadó, Budapest
- ELIADE, Mircea 1997. *Vallási hiedelmek és eszmék története II.* Ford. Saly Noémi. Osiris Kiadó, Budapest
- GÁLDI László 1993. *Ismerjük meg a versformákat!* Móra Kiadó (második kiadás), Budapest
- SZEPES Erika 1996a. *A mai magyar vers. I. kötet*. Intera – Tevan Könyvkiadó, Budapest
- SZEPES Erika 1996b. *A mai magyar vers. II. kötet*. Intera – Tevan Könyvkiadó, Budapest
- TOKAREV, Sz. A. 1988. *Mitológiai enciklopédia II.* Ford. Bárány György, Birtalan Ágnes, Bojtár Anna. Gondolat Könyvkiadó, Budapest

Erdődy Edit

BODOR ÁDÁM DIALÓGUSAINAK EGY TÍPUSÁRÓL

A párbeszédekkel, vagy pontosabban a szereplők szövegeivel tulajdonképpen műfajpoétikai indíttatásból kezdtem foglalkozni. A Bodor-féle narrációs struktúra, azaz a rövid leíró részek és a szereplők dialógusainak váltakozásából adódó szerkezet igen könnyen alakítható át dramatikus szerkezetté – amely egyfelől a helyszínleírásból és alkalmasint a szereplők gesztusainak, cselekvéseinek jelzéséből álló rendezői utasításból, és a magából a dramatikus párbeszédből tevődik össze. Az elbeszélő szerepe – sok novellában – visszaszorul, sőt, olykor el is tűnhet, azaz még a beszédcselekvésre vonatkozó igei állítmány is hiányzik, a szöveg hovatarozását pedig a dramatikus műfajokban szokásos, kiemelt *név* jelöli ki – mint ahogyan az többek között a *Füledt reggel* című elbeszélésben is történik. Egészen más a *Felvilágosító iroda* című, párbeszédes szöveg műfaji státusza, mely már minden szempontból megfelel a dramatikus műfaj – ez esetben leginkább a hangjáték – követelményeinek. Az író azonban láthatóan elhatárolja magát saját műfajától, hiszen a jelenet vagy a hangjáték-megjelölés helyett *elképzelésnek* nevezi a művet. Pontosán: elképzelés emberekkel és computerekkel – elutasítva mintegy a térben és időben való materiális megjelenítés minden formáját és lehetőségét.

Más esetben – s itt elsősorban a *Részlegre* gondolok – az elbeszélés a tényszerű közlések és külső leírások, valamint a párbeszéd jelenidejűsége és a *forgatókönyv* műfaját idézik fel. Nem véletlen tehát, hogy éppen ez a szöveg keltette fel a filmesek figyelmét.

Ez a műfajpoétikai sajátosság, hangsúlyoznunk kell, nem általános érvényű Bodor Ádám novellisztikájában. Annyi óvatos általánosítás talán megengedhető, hogy inkább a későbbi novellákra jellemző. (Bevallom, felmerült bennem a kérdés: miért áll ellen ennyire az író a dramatikus műfajok csábításának, miért kényszeríti novellaformába „elképzeléseit”? Erre a kérdésre sajnos nem találtam meg a feleletet.) A zárt, vagy legalábbis földrajzilag behatárolható térszerkezet (helyszín), valamint az ebben a térben lejátszatott párbeszéd és cselekvéssorozat megjelenítő, felidéző ereje az olvasóban kialakítja egy, az író által konstruált, teljes világ illúzióját, illetve képzetét. Ez a képzet készíti továbbá az olvasót arra, hogy ezt a világot vagy allegorikusan, vagy szimbolikusan, azaz modellszerűen járja körül és értelmezze. A *Sinistra körzetnek* a totális diktátúra modelljeként való értelmezése leszűkíti ugyan az értelmezés lehetőségeit, de

úgy vélem, hogy mégsem teljesen elvetendő olvasat, melynek elemzése nem fér bele ebbe az előadásba.

Ezt a fajta olvasatot erősítette fel számomra – és most már nem elsősorban a *Sinistra körzetről* beszélek – a szövegből, elsősorban a szereplők szövegeiből rekonstruálható kommunikációs rendszer: az emberi kapcsolatoknak, személyes viszonyoknak a párbeszédnek is realizálódó rendszere, valamint a konstruált világban működő, tágabb értelemben vett nyilvánosság szerkezete. Úgy gondolom, hogy a diktatórikus rend éppen e két területen nyilvánul meg a leginkább egyértelmű és félreérthetetlen formában. Angyalosi Gergely írja a *Sinistráról*: „Ne higgyük, hogy a *Sinistra körzet* írásainak középpontjában a politika áll. A politika mindenütt jelen van, mindent betölt, de voltaképpen érdektelen.” A diktatúrában a privát szféra – s így a privát beszéd tere is – rendkívül beszűkül: még az intim kisközösségek, a család vagy a baráti együttesek tagjai is elveszítik ugyanis azt az értéket, mely nélkülözhetetlen az adekvát individuális megnyilatkozásokhoz. Ez az érték a bizalom. A bizonytalanságot nyilvánvalóan a külső, irracionálisként érzékelt hatalomtól, erőktől való félelem indukálja, és az, hogy nem lehet tudni, meddig terjed ennek a hatalomnak a keze – vagyis inkább a füle. (Orwellre nem egy kritikus hivatkozott a *Sinistra körzet* kapcsán – s a párhuzam valóban találó, ami a kommunikációs struktúrát illeti.) Ez a rendszer kommunikációs stratégiájának az alapja: hiányos vagy félrevezető információkkal bizonytalanságban és félelemben lehet tartani az egyént. Így válik mindenki zsarolhatóvá és kiszolgáltatottá, beleértve a hatalom csúcsán lévőket is. A nyelv ebben a helyzetben rendkívül kiszolgáltatottá válik. Ellehetetlenül a beszéd közlő információkat átadó funkciója, kimondhatatlanná válnak az individuumnak a világára, a helyzetre, és benne önmagára vonatkozó állításai vagy kérdései. Nehezíti a beszélő helyzetét, hogy folyton változnak a kimondhatóság határai, a tabuk, s így nem alakítható ki állandó, mindenki által használható kódrendszer sem. A jelentéstulajdonítás tehát önkényessé válik: nem a szavak, hanem a körülmények és az értelmezési szándékok szabják meg.

Mivel a Bodor-novellák jó része történetileg nem egy diktatúra kommunikációs viszonyai között játszódik, illetve jött létre, a felidézett párbeszédnek szűkszavúsága, az elhallgatások, a lehető legminimálisabbra szorított információ – amelyet persze más okokkal is lehet magyarázni – úgy gondolom, legalábbis részben elveszítik titokzatosságukat, sőt, egyenesen szükségszerűként kell őket elfogadnunk. A párbeszédet alakító kommunikációs taktika a következő: meg kell tudnom a másikról, hogy ki ő és mit akar, és közben a lehető legkevesebbet kell elárulnom magamról, hogy minél kevésbé legyek kiszolgáltatva annak a másiknak. Több Bodor-novellában is olvashatunk ilyen egymást körbetapogató, jelentés nélküli, illetve minimális konkrét jelentést felmutató párbeszédet. Olyan játszma ez, amely néha vérre megy – de hogy mikor, éppen azt nem tudja egyik fél sem. A kosárfonó műhelybe például új munkás érkezik. A régiek egyszerűen semmiféle személyére, körülményeire vonatkozó információt nem tudnak ki-

húzni belőle. „Sittes vagy? – Nem. [...] Megmondanád, ha mégis sittes volnál? – Nem tudom.” A *Beavatás egy szakmába* című novellában a csatornamester vezeti végig leendő kollégáját egy földalatti útvonalon, a novella pedig rögzíti beszélgetésüket. A csatornamester szövege részben a végzendő tevékenységre, részben a helyszínre, illetve a vélt vagy gyanított felszínre vonatkozik. Ettől a tematikától egyetlen ponton tér el, amikor egy templom alatt haladnak el, és a kolléga vallása felől érdeklődik. Amikor útjuk végeztével nem találja az általa Puhának nevezet főnökét, elfogja a félelem és a bizonytalanság. „S ha mégis a nyomunkban volt? Hát nem beszéltünk mi semmiről. Nem igaz? Semmi olyasmit.” Mert nem tudható, ki hallhatta meg a párbeszédet: A Puha, aki olyan, mint a sötétség, mindenütt és bármikor jelen lehet. Testetlen és láthatatlan.

A diktatúrákra jellemző hatalmi beszéd – nem nevezhetjük hivatalos beszédnek, mivel a privát szférát is átjárja –, azaz a dolgok valódi természetének elkendőzését célzó, reális tények helyett egy imaginárius világot reálisnak tételező, manipulatív beszédmód is könnyen felismerhető a Bodor-novellákban. A legtisztábban talán a már idézet *Részleg* című írásban. A *Részleg*ben leírt epikus folyamat, illetve eseménysor nemcsak a népmese morfológiai struktúrájának feleltethető meg. Anélkül, hogy ennek a megfeleltetésnek az abszolút érvényességét kétségbe vonnám, melléje egy másikat állítanék, amely jobban illik a dramatikus, szcenírozó elbeszélésmódhoz. Ez pedig a beavatás mint ko-reografált, állandó elemeket is tartalmazó *rítus*. A diktatórikus kommunikációs modellben a beavatás, azaz a kevesek által birtokolt tudás, illetve információ megosztása más személyekkel – rendkívül fontos aktus. S hogy ez olykor rituális formákat is öltött a gyakorlatban, azt úgy hiszem, nem szükséges bizonygatni.

Az előbb említett novellának (*Beavatás egy szakmába*) már a címe is előrevetíti a cselekménysor célzatos és rituális jellegét. A „beavatás” persze itt parodisztikus jellegű, hiszen a helyszín alantas, az átadandó tudás meglehetősen banális. A szakma titkait átadó csatornamester azonban mégis egy felsőbbrendű tudás birtokában érzi magát. „Ezt alaposan jegyezze meg” – oktatja a beavatandó személyt. „Idegeneknek ide tilos a bemenet. Holmi jöttment alak ide nem teheti be a lábát” – mondja, mikor kinyitja a folyóra nyíló főcsatorna alagútját elzáró rácsot. A *Részleg* Weisz Gizellájának útja is egyfajta beavatás forgatókönyve szerint halad. Weisz Gizellát magasabb beosztásba helyezik – az új állomás helyére segítők avagy beavató személyek segítségével jut el. A realitás elfedésére szolgáló hatalmi, manipulatív beszéd: a főnök, illetve a kísérő kolléga szövege, a dicséret és a hízog elismerés szavai azt a látszatot hivatottak kelteni, hogy Weisz Gizella valóban a hierarchia egy magasabb fokára lép. A kísérő kolléga funkciója valójában a rabot letartóztató és börtönbe kísérő rendőre – ennek álcázására az útítárs szerepét játssza el. A részlegvezető, illetve a telepvezető az út két állomásán a rabot fogadó börtönőr funkcióját tölti be. Elveszik Weisz Gizella személyes tárgyait, értékeit, és helyette a túléléshez szükséges tárgyakat bocsátanak rendelkezésére. Nemcsak kifosztják, hanem meg is alázzák – megfosztják a privát léte-

zés utolsó lehetőségétől is. Ahogyan a börtön vagy a száműzetés sem nevezhető néven, természetesen a kifosztás sem. Mindkét férfi udvariasan beszél Weisz Gizellával, beszélünk a kifosztás praktikus segítőkészségként, az adott helyzetben az egyetlen értelmes megoldásként artikulálja. Szövegük ugyanakkor homályos utalás formájában céloz arra is, hogy ők birtokában vannak a tudásnak, illetve ismerik az okot, amely magyarázza a nő jelenlegi helyzetét, és a reális tények szintjén indokolja az ő eljárásukat; azaz céloznak külföldi kapcsolataira. Az olvasó – mivel maga is információhiányban szenved – ezen a célzáson elindulva rakja össze az előzmények lehetséges mozaikjait: Weisz Gizellát nyilván följelentette egy irigye. Irigye nyilván volt, hiszen amint ő maga mondja, neki minden bejött. Talán éppen a börtönbe kísérő útitárs jelentette föl, vagy esetleg a szomszéd.

Weisz Gizella válaszaiból nehéz következtetéseket levonni, éppen, mert ebben a világban a beszéd nem a helyzetnek adekvát, hanem a tények elfedésére irányul. Lehet, hogy reakciói valóban késleltetettek, ahogy az egyik kritikus írta. Ám az is lehet, hogy az elbeszélő nem ad elég erre vonatkozó információt. Persze, nehéz elképzelni (ha a pszichológiai realizmus sémái szerint próbáljuk rekonstruálni Weisz Gizella személyiségét), hogy egy értelmes, felnőtt nő ne fogja fel, mi is történik vele, hogy ne legyen képes érzékelni az egyre mélyebbre csúszás – ha tetszik: *a börtönlétbe való beavatás* – egyre ijesztőbben nyílt stációit, a fedőbeszéd egyre nyilvánvalóbb érvénytelenségét. Legalább annyira abszurd ez a reakció – vagyis a teljes értetlenség – amennyire a racionális ítékezés számára abszurdnak tűnik fel egyes kommunista politikusok viselkedése a koncepciók perek során. Azoké, akik még az akasztófa felé vezető úton sem fogták fel, mi történik velük. A kínzások és megaláztatások ellenére is elhitték, hogy hamarosan szabadok lesznek. Weisz Gizella, a moszkovita, mindeddig maga is részese volt a hatalomnak és a hatalmi, manipulatív beszédmódnak – ahogyan azt egy másik novellából megtudhatjuk. Gyanútlanága, értetlensége ebből fakad. A vallásos hithez hasonló elfogultság képes lehet a reális tények és tapasztalatok irracionális értelmezésére. Az ő beavatása: a valódi tudás átadásának és megszerzésének negatív tükörképe. A tudás befogadását, a reális helyzet felismerését tehát az akadályozza meg, hogy nem képes kilépni a manipulációs beszédmechanizmusból.

Némileg hasonló a hősök helyzete és beszédmódja a *Tapasztalatcsere* című novellában. Maga a cím is egyfajta párbeszédre, méghozzá fontos információkat közvetítő dialógusra utal. A főnök és beosztottja idegen városba érkezik. A főnök manipulatív beszédére azonban a beosztott adekvát módon, a reális tényeknek, a helyzetnek megfelelően reagál, azaz nem megy bele a játszmába. Ez esetben egyébként a „kirendeltség” kifejezés helyettesíti a száműzetés vagy kényszermunkahely elnevezéseket. A manipuláció következetes elhárítása a szerepek fölcserélődéséhez vezet. A főnök követi őt a folyópartra, ahol végre – itt ugyanis senki se hallja – megtörténik a tapasztalatcsere. „A korlát két végén kö-

nyökölve beszélgettek a neszelő esőben, pedig a víz nagyon jól vezeti a hangot.” Ezt a beszélgetést azonban az elbeszélő sem hallja, annyira titkos. Az olvasó, mint afféle rosszul informált állampolgár, megint csak találgathat, miről is cserélt tapasztalatot a két ember.

Faragó Kornélia

A TÉRVISZONYOK NYELVE

(Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*)

A *Sátántangó* tematikai-szerkezeti szférájában a létértelmezést alapvetően meghatározó várakozás–kivonulás alakzati kettőssége révén azonos súllyal van jelen az idő- és a térproblematika. A várakozás változásra irányuló ideje a kivonulás reményében térváltást közelít. *Az ellenállás melankóliája* az időiség paratextuális reflektáltságával jelzi, hogy már a kezdetektől olyan időtapasztalatot működtet, amely mélységesen elüt az idő célirányos viszonylatokat érvényesítő érzékelésétől. A „Telik, de nem múlik” megfogalmazású mottó temporalitást módosító jelzést iktat be: az időnek azt a pusztán implikatív jelenlétét, a közeg különös, transzformatív mozzanatoktól megfosztott időbeliségét jelzi, amely „irány és mozgalmasság tapintható látszata mögött, bármely emberi eseményt egyetlen végtelen pillanatba sűrít” (103), és amelyet a regény helyez majd szélesebb világtérbeli összefüggésrendszerbe. A „telt, múlt az idő” formulájának oxymoronikussá alakításával, azaz az állítás tagadásával a világban való irányultság formái módosulnak. Mindkét kifejezés az idő folyamatában későbbi időpont felé való tartást jelöli, a jelentésátfordító szerkezet viszont kizárva az elmúlás alaptapasztalatát azt érzékelteti, hogy a temporalitás dimenziója kiküszöbölhetetlen ugyan, de a perspektivikus, jövővonatkozású gondolkodás lehetetlen. Különben is, a regény egy beállítatlanul működésbe lépő, motivikus ismétlésű óraszerkezet (váratlanul meginduló fogaskerek a főtéri templom tornyában 60, 61, 128, 339) révén tart fenn egészen sajátos kapcsolatot az idővel, az időbeliséggel. A temporalitás dimenziói – a beállítatlan óra metaforája is jelzi – a jelenbe hanyatlottság egzisztenciális élményét közvetítik: a temporalitás a múlt és jövő vonatkozásában egyaránt bénító erejű. „A jövő alattomos – a múlt felidézhetetlen.” (9) Mivel a retrospektív optika szinte teljesen kizárt, a néhány elbizonytalanító formájú visszatekintő mozzanat, mint a vízió narratívot genetikusan megvilágító is („talán éppen a temetőből hazajövet?”) különös jelentőségű.

Mindez egy olyan átfogó poétikai szemléletmód kiteljesedéséhez vezet, amelyben az időben való gondolkodást egy térbeliséggel átítatott narratívaképző gondolkodás váltja fel, „a tér a megvalósulatlan időt hordozza” (BRETTER 1970: 190). A viszonylagosság tapasztalatát, a hétköznapi élet kiszámíthatatlanságának végleteit a „már nem számít semmi” (11), illetve a „minden lehetséges” modalitását különös térviszonylatok jelzik: a nyílászáró szerkezet funkcióvesztése, „egyetlen ajtó nem nyílik többé” (9), illetőleg növekedési irányváltás, a nő-

vekedés fordított képze „a földben a búza befelé nő”. (9) Ezek a termozzanatok olyannyira a „felfordult világ”-toposz építőelemeiként látszanak működni, hogy *Az ellenállás melankóliája* már a szövegkezdeten megszólíthatónak tűnik a toposz-nyelv esztétikája felől is.

A prózai világ – hogy az idő paratextuálisan jelzett paradoxonát fenntarthatssa – az idő- és a tértapasztalatok egymásra vonatkozódását úgy valósítja meg, hogy a temporalitás térbeli formákban ölt testet, folyamatként csupán térbeli kategóriákkal jeleníthető meg. Olyan egzisztenciális nyomatékú tranzíció játszódik le, amely az időt térben érzékelhetővé, a temporalitást a térbeliség modusaival mérhetővé teszi a tér–idő viszonylatra horizontot nyitó mondatok sorában: „mire elért Nadabán hentesüzletéig, már ismét az volt, aki régen” (58), „mire elért a Honvéd köz végére, már sikerült is túltennie magát a csalódáson” (63), „a Híd utca Apor téri kereszteződésénél aztán már nem is volt tovább min töprengeni” (78), „ám amikor a Komlóig elérve világossá vált” (178), „De amikor idáig jutott gondolatban már régen nem a főutcán jártak, hanem Sajbák úr boltjában” (276). A térbeliség hangsúlyai egyébként nemcsak Krasznahorkai László esztétikai-művészi, hanem műhelyvallomásszerű metagondolkodásában is érzékelhetők: „Az a táj, amelyik a megváltatlanság és részvét között elterül, jó néhány kedves, szerencsétlen teremtményem számára tényleg végső helyszín, szomorú felismeréseik tiszta és áttekinthető sivataga. Ebben a nekik éppannyira pusztító, mint felszabadító *térben*” (KERESZTURY–KRASZNAHORKAI 1990).

A térvonatkozású gondolkodás, a térmotivika és térvizonylati nyelv *Az ellenállás melankóliájában* olyan narratív organizmusba illeszkedik, amelynek jellemzői közül néhányat Northrop Frye ír le archetipikus jelentésméleletében, az irodalomban a mítoszok és archetipikus szimbólumok metaforikus, romantikus és realiztikus tendenciát mutató szervezetét nevezve meg. Ezek közül kiemelve a metaforikus szervezésnek két formáját különbözteti meg, az apokaliptikusat és a démonikusat. A démonikus képiség szerkezetei az ironikus beszédmódhoz illenek, „annak utolsó fázisában, amikor a mítoszhoz tér vissza.” (FRYE 1998: 129) „Az ironikus irodalom a realizmussal kezdődik, és a mítosz felé tendál, mitikus alakzatai általában inkább a démonikusra, mint az apokaliptikusra utalnak” (FRYE 1998: 120). Krasznahorkai László beszédmódját éppen ez a realizmusból sarjadó, mitikusba hajló ironikus modalitás és inkább a démonikusra, mint az apokaliptikusra utaló tematikus-motivikus strukturáltság jellemezheti. A befogadói értelemalkotás részint azért nem kapcsolódhat az apokaliptikus diszkurzushoz, mert azzal „szemben áll a világ olyan megjelenítése, melyet a vágy teljességgel elhárít: a lidércnyomás és bűnbak, a rabság, a kín és a zavar világa” (FRYE 1998: 125), és azért sem, mert a jelenérzékelésre építő időszerkezet nem működteti a jövőperspektívát, a prospektív beszédformát („hisz a világnak tényleg természetes állapota a zűrzavar, s kimenetelét, mivel soha nincs vége, még csak megjósolni sem lehet”, 291), amely az apokaliptikus típusú írás alapelemeként mutatkozik meg a jövődőlésben, az előrevetítésben a „végnek, a vég-

ső határnak, az utolsó közellétének” kimondásában. Ezenkívül az apokaliptikus leleplezés, felfedés, az apokalipszis, „látás útján történő inspiráció”, a vég titkának igazsága és „minden apokaliptikus eszkatológia a fény, a látnok és látomás nevében ígérkezik” (DERRIDA 1993a). A recepció tanúságai szerint *Az ellenállás melankóliájának* olvasásmódját erősen meghatározta, hogy az apokaliptikus modell olvasási alakzatában nyert elhelyezést annak ellenére, hogy fényhiányos világa, a várhatóság elvétől megfosztott struktúrája elhárítja az apokaliptikus hangnemet és alakításmódot. Ezt erősíti a hárítás gesztusának parodisztikus reflexivitása: „Ez volna hát, tette fel magában a kérdést, az a bizonyos utolsó ítélet? Hogy se harsonaszó, se lovasok, minden efféle handabandázás nélkül szép csendben elnyel bennünket a szemét?” (160)

Northrop Frey gondolataival dialógusban olvasva *Az ellenállás melankóliáját* olyan szövegbeli vonatkozási mezők tárulnak fel, amelyek azt mutatják, hogy a regény néhány, az archetipikus struktúrákat is megragadni képes, térjelentésű ponton, szinte megkonstruálja a frye-i démonikus strukturálás fikciós analogonját.

1. „A démonikus emberi világ a társadalom, melyet az egók egyfajta molekuláris feszültsége tart össze, lojalitás a csoporthoz vagy vezérhez, mely lefokozza az egyént, vagy legjobb esetben, saját akarátát kötelességével vagy becsületével állítja kontrasztba.” (FRYE 1998: 126) A démonikus világ elsődleges jellegzetessége az individuális dimenzió alárendelése metaindividuális mozzanatoknak. Az individuális tartományok úgy illeszkednek a társadalom „molekuláris pályáiba”, hogy eltávolodnak individuális karakterisztikumaiktól. A társadalom nem az individuális lények summája, hanem a vakon ható vektorális erők vonatkozási rendszere, individuumokat felülmúló *tér*, melyet az individuumokat megbéklyózó erők tartanak egybe. Koherenciáját ennél fogva az individuális mozzanatok meghatározó dimenziók biztosítják. A társadalomban, melyet a démonikus világ összetevői kereteznek be, és ennél fogva a koherencia szemszögéből látható, a legfőbb kérdés abban merül ki, melyek azok az erők, amelyek lehetővé teszik a kohéziót. Az individuum maga kiszámíthatatlan megnyilvánulásaival nem lehet a koherencia forrása, ő csak a koherencia anyaga, az erő-összeütközések részeleme, tartozéka lehet. *Az ellenállás melankóliájában* a *társadalmi tér* koherenciájának forrása nem a jelenlevő, hanem a távollevő, az implicit módon létező, a herceg, a Gonoszság Hercege, aki csak a vonatkozó beszédben jelenik meg, és a verbális dimenziójából sohasem kerül át a láthatóság dimenziójába: „Ezek itt valami hercegről fecsegnek”. A beszéd így a jelenlét és a távollét kölcsönös viszonylatát testesíti meg, a beszédben megjelenített herceg távollevőként lehet az egybetartozás alapja. Földényi Lászlót idézve: „A herceg hiánya által a plasztikusan megjelenő Irimiásnál is rombolóbb.” (FÖLDÉNYI F. 1990: 1050) Azaz, a hiánylétezés konstitutív jellegű az individualitások determinációjának nézőpontjából.

2. „A társadalmi kapcsolatok vonatkozásában (a démonikus) formája a csőcselék, mely lényegében a farmakoszt kereső emberi társadalom, s a cső-

cseléket gyakran valamilyen borzasztó állati képpel azonosítják” (FRYE 1998: 127). A regényben a csőcseléket a „bálnások” (338) képzett főnév azonosítja az alapszó jelölte állattal, amelyet máshol szörnyszülöttként (192, 197, 201) nevez meg a szöveg. Walter Benjamin írja Victor Hugo tömegélményéről: „A tömeg Hugónál úgy jelenik meg, mint valami szörnyszülött, amelyet az ember alatti hatalmaktól fogantak az idomtalan emberfeletti hatalmak.” (BENJAMIN 1980: 883) A bálna olyan mitikus perspektívák értelmezési horizontjába látszik állítani a szöveget, amelyekben a kaosz, a sötétség hatalmát víziszörnyek testesítik meg „egy végtelen messzeségbe eső ismeretlen világnak” (112) rendkívüli tanúiként. Villanásnyi időre mégis olyan remények gravitációs terébe kerül a bálna, hogy a jelentésteremtésben már-már a Jelenések tengerből felbukó állatának (amelynek emberek feletti hatalma a sátántól való) hamis Krisztusként való imádását – asszociálja. Eközben azonban az irónia a Jónás-történet cethalának, „a megmenekülés szenvedéssel terhes eszközének” távlatából leértékeli a cirkuszi produkció ártalmatlan gigászi tetemét, az állat „ügyesen kitámasztott, tátott pofájának” az „ijesztővé preparált szájának” a látványával jelzi: a megváltó szenvedés gondolatának *Az ellenállás melankóliája* nem teremt kontextust. A bálna „nyálkás hús-zárait”, a szenvedés ama lehetséges terét, amely befogadna és óvna, valószínűleg forgács tölti meg.

A bálna a rejtély-motivika központi elemeként az idegen, a kívülről, a távolról érkezett, a beláthatatlan („nem fért el Valuska látóterében”) szimbólumaként áll a definiálatlan érzületű csőcselék által szervezett tér funkcionális centrumában. A térképzés azonosságvesztést jelölő szinekdochikus alakzatok segítségével történik („a kucsmáknak, a zsíros parasztkalapoknak és a füles sapkáknak szinte erdeje nőtt a téren”), így „az erdő szövevénye jelenik meg a tömegben való létezés őstípusaként” (BENJAMIN 1980: 883). E szinekdochisztikus alakítás a tömeg-trópusnak az európai művelődéstörténetből ismert dezindividualizáló erejét formázza. A „vészjósló sokaság”, a „nesztelen csoport árnyékszerű foltja”, „a tömeg”, a sajátosan nem kvalifikált személyek összege elemeiben differenciálatlan, a közös alapjellemző a sötét fogalomkörében mozog: „sötét arcú holigánok” (249), „sötét elemek” (254) „sötét holigánok” (254), „háromszáz sötét bandita.” (350)

3. „Városok pusztulása, a rettenet éjszakái” (a regényben „inkább csak egyetlen éjszaka”, 350) tartoznak ide... „Az apokalipszis templomának, épületének itt tömlöc vagy börtön felel meg” (FRYE 1998: 128). A démonikus térfelfogás a terror és helyműködés kapcsolatának kidolgozásában is érvényesül; a tér által megvalósuló erőszakformák a normalizált tértől való megfosztás momentumai: az országból való kiutasítás, a térben való áthelyezés és az elzárásos elkülönítés. A rendőrkapitányt egy isten háta mögötti szanatóriumba, két fiát gyermekotthonba, Valuskát életfogytiglani kényszergyógykezelésre a város elmeosztályának zárt részlegébe zárják, a börtönt dugig tömik. „Becsukatom a bolondokházába [...] ha már az egész várost nem sikerült” (342) – mondja az alezredes. Világosan

kirajzolódik, hogy a mindenre kiterjedő hatalom gyökerei a térmátrixban vannak. A transzformatív térpoétika a zárt tér konnotációját attól függően alakítja át, hogy a nyílászáró motívum funkciójában a belépési vagy a kilépési lehetőséget akadályozza-e. A helyek a rendből való kimozdulás jeleként transzformálódnak, a térmanipulációs nyelv által határaikba újonnan beleírt jelentések révén különbözőségi heterotópiává alakulnak: „hiszen fogdaként vagy hullaházként e rendkívüli helyzetben bármelyik középület szóba jöhetett”. (313) Ebben a nyelvben a fogda és a hullaház már a válasz bizonyosságát jelenti, szemben a kérdező típusú térkategóriákkal: „nem fogda ez, és nem is hullaház, mert nem választ fog kapni, hanem ismét csak kérdéseket”. (316) A helyek heterotópiás átalakulása a háborús és forradalmi cselekményalakzatoknak is alapjellemzője, amelyekben a homogenizálás alapeszközeként szintén az elválasztottság trópusa, a börtön, illetve a területi belső határok kialakítása jelenik meg.

4. „Az apokaliptikus ösvénynek, illetve egyenes útnak, Isten útjának a sivatagban, melyről Esaiás prófétált, megfelel az e világi labirintus vagy tömkeleg, az eltévedés képe, melynek közepén Minotaurus-szerű szörny leselkedik.” (FRYE 1998: 128) Az *ellenállás melankóliájában* az elveszettségérzet, az orientációvesztés mindenekelőtt a lokációs helyzetre, a kimozdulási irányra vonatkozó kérdésességben, a hol és a hová megválaszolatlanságában jut kifejezésre: „hová kerültem, édes istenem” (28), „nem tudta már, hol van és kik között”, „azt azonban kétségbeejtő mód nem tudja, most aztán hová” (209), „akkor hát hová is tovább”. (293) A helyműködés tematikus rendjében felismerhető labirintus-alakzat is a démonikus diszkurzus szimbolikus-mitikus szerkezeteit építi a regényben. A kiismerhetetlenségnek, a mindent felfaló enyészetnek ez a vizuális jelképe, topikus mozzanatként tesz szert jelentésekre Az *ellenállás melankóliájában*. A labirintusalakzat lehetséges három típusa közül az „egyikben az útvesztő maga a világ: értékeivel, szereplőivel, valóságos tereivel; a másikban a szöveg, az írás, az olvasás a labirintus, ahonnan ki kell kecmeregnie az olvasónak, írónak egyaránt, ahol meg kell keresni a kezdetet, véget, középpontot; egy harmadikban pedig a labirintus az emberi lélek vagy gondolkodás kiismerhetetlen és váratlan kanyarokban bővelkedő vonalát képezi le”.¹ Ez utóbbi értelmezési mezőben helyezkedik el a következő mondat: „s hamarosan vissza is talált bosszantó mód félbeszakadt gondolatmenetéhez, és sikerült annyira belevesznie a Valuskának szánt szavak *labirintusába*” (77). A labirintus első jelentésköre a regényben a motivikus megformáltsági jellemzők szintjén rajzolódik ki, összemosva tapasztalatit, képzeletit és emlékezetit. E „gyalázatos felismerés után, hogy a világ tele van borostásképpűvel és posztókabátossal, régi bensőségességéből nem maradt egyéb, mint üres utcák rideg *labirintusa*” (28), „útjának szorongató élményei is fokozatosan veszítettek valóságosságukból, s mintha egy áttetsző fátyol ereszke-

¹ Kálmán C. György hívja fel a figyelmet, hogy Wendy B. Faris *Labyrinths* című könyvében három típusát különbözteti meg a labirintusszimbólumnak. Lásd KÁLMÁN C. 1998.

dett volna elé, csak elmosódva látta már a vicinális ordibáló utasait [...] s még halványabban *közöttük* önmagát, amint hol erre, hol amarra próbálkozva, mint egy *útvesztőben* kétségbeesetten igyekszik hazafelé”. (42) Az idézett szövegrészekben a szótárilag-nyelvileg megragadható labirintusmotívum minden ízben olyan kontextusba helyeződik, amely az alaki (emberi) tényező közvetlen térformáló szerepét hangsúlyozza: „bárhogy kerülte őket, nem szabadulhattott, előbb-utóbb keresztezték az útját s a végén már úgy érezte magát mint egy *labirintusban*, ahol sehogy sem találja meg a kijáratot.” (128) A labirintus ilyen képzele rokon a másutt megjelenő emberfal („mintha be lenne közéjük falazva” [301], „megnyílt egy folyosó, hogy eljutva a végére be is záruljon mögötte, s foglyul ejtse, mint egy csapda, amiből akkor már nem volt kiút” [310]), valamint a magas és sűrű „emberzár” (386) képzetével. Eszter mocsok-labirintusának az a jellegzetessége, hogy a horizontális eltévelyítés mellett a vertikális lefelé mutató vonalán is elbizonytalanító hatású, süppedékeny talaja lápra rétegzett mocsár, az ingoványhoz vagy az egynapos jéghez hasonlatos. Mellékesen megjegyezve, a negatív értékszemléleti jelentésséget hordozó, vertikális, süllyedő struktúrák számát növeli a sötét stupiditás hínárja (137), a fojtó ostobaság (137) és igénytelenség (144) metaforikus mocsárszerűsége is; vagy a hétköznapi nyelv metaforikus szintjéről beemelt, nem térjelentést modelláló, de tér jellegű átvitel: „élete elért arra a mélypontra, ahonnan lefelé már nem volt hova tovább”. (138) Lehetséges-e, hogy Eszter számára a szemét, a mocsok és a labirintus egymásra vetítésébe a káosz kozmoszá alakulásának lehetősége van beírva, vagyis a szemétből való kijutásé? „Mert eltérően a szemétdombtól, ahol az utak nem vezetnek sehova, a labirintus útjai annak szemében, aki ismeri az Utat, a kijáratához vezetnek, a szubjektum megalkotásához, a kozmosz megteremtéséhez.” (Kukic 1981) Szilágyi Márton éppen a labirintusmotívum mentén olvassa egybe a *Thészeus-általanost* és *Az ellenállás melankóliáját*, és az utóbbi kapcsán a labirintus-metafora olyan poétikai értelmezhetőségéről beszél, „amely szerint *Az ellenállás melankóliája* a kiindulópont szerepét töltené be: az útkeresésnek innen kell elindulnia, mert itt történt az úttévesztés.” (SZILÁGYI 1995: 135)

Krasznahorkai László regényében a konvencionális asszociációban mélyen gyökerező archetipikus térjelentéseknek kétirányú az érvényessége. Részint ezek hagyományos olvasatát aktualizálja, és mindenekelőtt arra kérdez rá, hogy miként érvényesek, miként érvényesíthetők ezek a jelentések közvetlen jelentésbeszövődésekként, hogy kultúránk alapmetaforái, meghatározó dichotómiái beléptethetők-e a jelentésalkotásba akkor, ha erőteljes átirásuk, megkérdőjelezésük nem, legfeljebb a textuális variabilitást hangsúlyozó beillesztésük szerepel a formacélok között, és az enyhén elmozduló jelentés szemantikai hozadéka lehet a vizsgálódás tárgya. Az átiratlan aktualizáció mellett azonban a különbözősélvő eljárás, a deformáció jelentésalkotó műveletei is felismerhetőek, és a jelentéslétesítést az dinamizálja, hogy teljesen esetleges, éppen melyik az aktívabb jelentésű. Egy ilyen, ellentmondásosan koherens, kettős jelentésáramlásban az

aktualizáló azonosság és deformáló különbözőség interferenciája lehet az értelmezési alapreláció. Ez azt jelenti, hogy *Az ellenállás melankóliája* elemeiben erősen konvencionalizált jelentésszerkezet, de ilyenként nem végiggondolható a jelentésbesugárzások helyenkénti átírási módjának, mértékének és poétikai eszközeinek számbavétele nélkül.

A konvencionalizált értelem felé való törekvés kerete egy rendkívüli módon nyilvánvaló asszociáció – a sötétség társítása a terrorral és a rejtélyességgel –, amelyet nem érintenek a különböző átírási eljárások. A sötétség a *tér dematerializált jellemzőjeként* – minthogy látásgátló tényezőként elfedi a bűnt és a törvényteleniséget – a szellemi vakságot, az elvakultságot és aljasságot kapcsolja magához. Látást elhomályosító elemekként a köd, a pára, a felhő keltheti a kaotikus atmoszféra, a bizonytalanság benyomását: az eget „állandóan hol sűrű pára, hol nyálkás köd, hol pedig áthatolhatatlan felhő takarta el” (101). A fojtott, kitartó, baljós csöndben (107) artikulálódó külső világ jellemzőjeként („csupa ködös bizonytalanság és alaktalan pára” [41]) a sötétség motívumának szemantikai vonzaskörében nyerik el egyértelmű jelentésüket. Mint ahogyan az „égi-testek mozgásának egy rendkívüli eseményeként” (86) megjelenített napfogyatkozás is. Ez az elsötétedés a káosz metaforájaként biblikus allúzió. A következő bibliai szöveghelyek jelölhetők ki vonatkoztatási pontként egy intertextuális erőter kialakításához: „a Haragnak napja az a nap, szorongatásnak és nyomorúságnak napja; pusztításnak és pusztulásnak napja; sötétségnek és homálnak napja; felhőnek és borúnak napja” (Sof 1, 15) és „Vala pedig mint egy hat óra és sötétség lőn az egész tartományban [...] És meghomályosodék a nap” (Luk 23, 44–45). Biblikus jelentés-implikációként (Krisztus halálakor a napfogyatkozás az ég gyásza) párhuzam és kontraszt által képzett ironikus, szemantikai vetülete ez a lefokozást involváló történetsegmentumnak, amely az értelmezési szintet a profanizáció tartományában jelöli meg.

Az ellenállás melankóliájának térvizonyai a jelenlét *horizontalitásának* és *vertikalitásának* egyaránt mély megélttségéről tanúskodnak. E térvizonyok a horizontális szerkezetben a *bent* és a *kint*, a vertikális szerkezetben pedig *fent* és *lent* szférájára bonthatók. Már az is jelzi a hagyományos kulturális szerkezetbe való illeszkedést, hogy a regény térvilága erőteljesen hangsúlyozza a bináris kódoltságot. Az egyes szférákat és egymáshoz való viszonyukat is a térszimbolika konvencionális kötődései határozzák meg, és az uralkodó oppozíciós gondolkodás viszonyaira helyeződik a hangsúly. A konvencionális asszociációk a bent-kint, belső-külső oppozíciót illetően több locus vonatkozásában is nyomon követhetők. Az egyik ilyen a vonat, mint jellegzetes nem-hely – Foucault megfogalmazásában, egy földrajzi koordináták nélküli heterotópia –, amely magában hordozza a kiindulópont és célállomás, a közeledés és távolodás, a mozgás és veszteglés sajátos viszonyát. Egyetlen konkrét térbeli ponthoz sem köthető, azok a pontok viszont, amelyeket mozgásával, jellegzetesen köztes térbeli pozíciójával összekapcsol, megnevezhetők: „Minthogy a fagyba dermedt dél-alföldi

településeket a Tiszától majdnem a Kárpátok lábáig összekötő személyvonat” (9). Más kérdés, hogy a rendkívüli helyzetre való tekintettel, amelyben „történetesen vonatok veszhetnek el”, a szerelvény inkább elválaszt, mintsem összeköt. A vasúti kocsi *zárt térformaként* a kint–bent kettősségekből szerveződő makrovilág egy kicsinyített változatát rejt, belső struktúrájában a történet veszély- és védőzónákat különít el.

A mű jelentéstani szerkezetében kiemelt jelentőségű másik zárt térforma, a középpont eszméje köré rendeződő emberi mikrokozmosz centrumában álló ház vagy lakás, és ezen belül a szoba. Illetőleg a regényben Valuska esetében a kocsmá: „szüntelen körútja állandó menedékeként tért be nap mint nap [...] a bensőséges ivó [...] biztonságos falai közé [...] már-már olyan második otthonának tekintette”. (86) A kocsmá zárt térként, illetve menedékként való értelmezése ironikusan formázza egy tényleges otthon hiányát (másutt az otthon az „egyedüli oltalom és az egyetlen menedék” [12]), hiszen inkább olyan szociopetális térformaként fogható fel, amely nem zárja ki a külvilág hatásait, a külvilágot, mint veszélyforrást befogadja. De horizontális térszerkezeti elemekként számba kell venni a már említett heterotópiákat, a szanatóriumot, a bolondokházát, a gyermekotthont, a cirkuszt s végül a temetőt. A cirkusz kapcsán paradoxiaiák egész sora jelenik meg. Egyszerre van jelen a középpont iránti vágy, amely a mindent bevilágító, szilárdsággal bíró középpont jelenlétét távollétben tudja, és a középpontozó eszme létképtelenségének gondolata. Egyszerre van jelen a középpont nélküli világ lehetetlenségének gondolata és a koherens centralizáció végzetszerűségére utaló felismerés. A paradoxia úgy nyer formát, hogy a középpont funkcionálissá válik,² nem tűnik el, hanem elveszíti szubsztanciális jellegét. A cirkusz, illetve a bálnaház, mint excentricitás, központonkívüliség, a regény térszerkezetében pontosan úgy azonosítódik az óhajtott és dekonstruált középponttal, ahogyan azt Linda Hutcheon leírja *A posztmodern poétikája* című művében. „A cirkusz pluralizált és paradox metaforája a középpont nélküli világnak, amelyben csupán excentricitás létezik.” (HUTCHEON 1996: 110) A cirkusz, azaz a bálna *Az ellenállás melankóliájában* funkcionális középpontként kerül a központ helyére. A „helyettesbe való száműzetetés” a *Théus-általános* megfogalmazásában: „hogyan ez a bálna valójában csak valami helyén ott van, hogy hírnök, tehát üzenet egyetlen óriási testben, nos ennek a városlakók egyáltalán nem voltak a tudatában.”

A város többszörös, egyszer „*bent*”-ként, máskor pedig „*kint*”-ként való felépítése azt jelenti, hogy a *kint–bent* *oppozíció* mindkét pólusán funkcióba kerül, és különös módon értékeli át a benthez kapcsolódó asszociációkat. Kintként is lehet pozitív jelentésű, de kizárólag a felidéző szférában („akkoriban úgy tűnt, a város a maga barátságos melegével mintegy természetes erődtítménye ottho-

² Vö. DERRIDA 1994: 22–23. „[A] középpontot nem lehet egy jelenlévő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincs természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem-hely, amelyben jel-helyettesítések végtelen játéka folyik.”

nának”, [28]), majd negatívra vált, később pedig, szélesebb térvizonylatokba helyezve, bentként is negatív. A regény térfelfogásában a nyitott tér többnyire negatív konnotációjú, a zárt viszont pozitív, de elszórtan ettől eltérő mozzanatok is vannak: a városon kívüli nyílt tér, pl. a szabadság terrénusaként jelenik meg: „nem is sejtve, hogy inkább rohannia kellene, el innét, ki a városból, egy biztos menedékbe” (114), „már túl a városon – (látja Valuskát képzeletben) s olyan hihetetlen megkönnyebbülést érzett”. (330) Ezzel szemben viszont néhány olyan heterotópiás zártság is megjelenik, amely a bezártság–elszigeteltség–védettség helyett a bezártság–elszigeteltség–kiszolgáltatottság jelentésvonalat érvényesíti. A világ hagyományos mitopoétikai modelljében a zárt térnek – a nyitott tértől eltérően – kizárólag pozitív konnotációja van. Mirjana Detelić (Detelić 1992) a pozitív jelentés három forrását nevezi meg: 1. az emberhez alkalmazkodó tér képzete, 2. a város, a falu vagy a ház leképezi a kozmoszt, amely rendezett, tagolt és hierarchikus rendként, térformációként jelenik meg, 3. a zárt tér leglényegesebb strukturális tulajdonsága, hogy a középpontra vonatkozó legfontosabb eszme köré szerveződik. A már idézett szerző arról is említést tesz, hogy a zárt tér artikulációja azon viszonylatok által történik, amelyek a központ és a határ között uralkodnak. Tehát zártnak tekinthető minden olyan tér, amely a középpont és a határ között húzódik, függetlenül nagyságától és formájától, mert ezek a viszonylat létrehozásában változóként tűnnek fel. Így a belső tér fogalma rendezettségéből következően olyan kulturális momentum is, amely a kaotikus-sal és a természetivel áll szemben, a következő ellentétpárokat fogalmazva meg: biztonságos–veszélyes, ismert–kiismerhetetlen, előrelátható–kiszámíthatatlan.

Az elrejtettség, a biztonság, a békesség és a *kímélet* Heidegger gondolkodásában a létkonstelláció szerves része, e fogalmakkal a térbe való sajátos integrációt írja le. Etimológiai elemzése arra utal, hogy a tartózkodás, a lakhatásban való meggyökerezettség jelentésköre mindig megelőzi az építkezést. Csak akkor beszélhetünk az építkezés lehetőségeiről, ha gyökeret eresztve már beleillesszük a létezőkbe. Ezzel megváltoztatja a szokványos álláspontot, amely azt feltételezi, hogy a „lakni valahol” létkonstellációja csupán a már elvégzett építkezés eredménye lenne. „Lakni, békességre lelni azt jelenti: körülkerítettnek lenni annak a terében, amely fry (védett a veszélytől, megkímélt), azaz a szabad térben (das Freie), amely megkímél minden dolgot, biztosítva lényegének szabad mezejét. *A lakozás alapvonása éppen ez a kímélet.* A kímélet teljességében áthatja a lakozást. Ez a teljesség akkor mutatkozik meg, ha arra gondolunk, hogy a lakozás az emberi lényeghez tartozik, méghozzá a halandók földi létének értelmében” (HEIDEGGER 1982: 88). Az ember minden létezési formáját átjárja a lakozás lételve. Az *otthon-toposz* Az *ellenállás melankóliájában* is a *kímélet*-fogalom szinonimikus jelentéseiből épül fel: „nem is érzékelt mást, mint otthonának bársonyos körvonalait: a tető védelmét a feje fölött, a szobák átjárható biztonságát [...] védő körülzártság oltalmazó hangulat”. (238) Amikor a zárt tér, az otthon pozitív konnotációja emlékező sóvárgásban is kifejezésre jut, az ott-

hon „nyugalmas rendje” alkot ellentétpárt egy „világnyi kiszámíthatatlansággal”. Az oázisszerűen (43) elgondolt otthon szigetként (43) funkcionál, azaz a *sziget*-szimbólum exterritoriális jelentéseit kiaknázva térbeli distanciát jelenít meg a világban kibontakozó térmodusokkal szemben. Bár a város vonatkozásában többlépcsős konnotációs transzformáció megy végbe, az otthon mindvégig úgy jelenik meg, mint egy kimetszett térszelet, amely cezúráival a város kaotikusan örvénylő világának térmodusait ellentételezi. A középpont érvényesítése és a határ kijelölése olyan koherens teret biztosít, amelynek minden mozzanata ismert a térben mozgó alanyok számára. Ezáltal tájékozódási térként is működik, hiszen abszolút módon funkcionáló orientációs pontként, orientációs-perspektivikus térként bontakozik ki, amely az aktánsok mozgástartományait is meghatározza. Lévén a makrokozmosz rend mikrokozmosz formája, az embernek a világban való meggyökerezettségét, lehorgonyozottságát tanúsítja. Ezenkívül a mindennapi élet tere is, a mozgásformák rutinizálódott kerete, melyben a habituális tértipika formái jutnak érvényre. Az otthon a térformálás egzisztenciális kivételése, mely ugyanakkor a tér konfigurációját is biztosítja, hiszen a térben való mozgásnak, a ki- vagy belépésnek, az elhagyás vagy a visszatérés gesztusának jelentést biztosít. Pflaumné sorsa a létvesztés mozzanatában radikális formában fejezi ki, hogy „a lakásrend olyan átmeneti konkrét megszűnésével, amelyet a lakás elhagyása jelent” (TÉNYI 1998: 173), elveszíthető a létezés biztonsága. A *határképzésnek* részint a belső keretben tartása, részint viszont a fenyegető külsőtől való védekezés a célja. Az otthont illetően az utóbbi a hangsúlyos, amennyiben kiéleződnek az egzisztenciális viszonyok, azaz, amennyiben az otthonhoz képest külső világ veszélytendenciákat közvetít.

A zárt teret horizontális és vertikális határok alkotják, a falak, a padló és a mennyezet. Krasznahorkai László a lakásnak védőburokként való értelmezését a határok hiánytalan megnevezésével oldja meg: „a padló, a mennyezet, a virágmintás falak oly kétségbevonhatatlan határozottsággal fogták körül” (41). Az álomba merülés ugyanezen határok megszűnését jelenti: „megsemmisült a padló, a fal, a mennyezet” (70). A határtalanság téma- és motívumkörébe illeszti a szöveg a zuhanásszerű álom „tipikus motívumát” (C. G. Jung) is: „megindult rajta lefelé, és csúszott, gurult, aztán valami feneketlen mélységbe lezuhant [...] csak zuhant kalimpálva és tehetetlenül” (279). A feneketlen mélység képze az álombeli térélményt az abszolút *hely-nélkülivel*, az a-toposszal hozza összefüggésbe. Nemcsak az álom, hanem az ébredés is vertikális térvizonylatokban, illetve a le-föl mozgás képzetkörében jelenik meg: „mint aki az alvás tengermélyéből úszik föl néhány percre az álomnak az ébrenlét közelségétől kissé már átderengő rétegébe [...] megint visszaereszkedett ama tengermélybe, ahonnan az ismét fölemelkedett”. (71)

Az otthon-élmény egzisztenciális tapasztalatok sűrítődését testesíti meg. Az otthonról, a lakásról való elképzelések összevetése ideológiai, életviteli, életstílusbeli különbségeket jelöl. Egyrészt az individuális karakterjegyeket tágadó, az

individuális dimenziókat erőteljesen elvető, az otthon menedékjellegét radikálisan elutasító világlátás, másrészt, az otthon, a meghittség térérzékelését hitelesítő gondolatvilág bontakozik ki. Az előbbi beállítottság karakterisztikuma, hogy az individuális összetevőket érvényre juttató térgondolkodást korlátozó jellegűnek tartja, mert elvonja az erőt a metaindividuális feladatok teljesítésétől, megöl minden erőteljes szándékot („a mamuszba bújt operettzabálóknak ebbe a halálos mocsarába fúlt bele minden tenni akaró lendület”, [50]), az utóbbi jellegzetessége viszont, hogy individuális dimenziókkal telített tér-gondolkodást szorgalmaz. Ily módon az otthon a puritán „lakótér” fogalmával kerül szembe: „mély meggyőződése szerint ha egy »lakótérben« van ágy, szekrény, villany meg lavór, és nem esik be az eső, az minden szempontból kielégíti az ember szükségletét”. (64) Az egzisztenciális tapasztalat térszerűségét jelzi, hogy a világlátások közötti eltéréseket az otthon enteriőrjének szemléleti megítélésében mutatkozó különbségek érzékeltetik: ami az egyik világlátás számára a dekorativitás álvilága („a puhány kényelemimádatnak, a fülledt semmittevésnek, a szirupos bájolásnak ez a mocskos kis tűzfészke” [49]), amely eltávolít a lényegi vonatkozásoktól, az a másik világlátás számára a tér otthon jellegű konfigurációja („odahaza a könnyű bútoroknak és puha szőnyegeknek, a gondosan ápolt virágoknak [...] azt a sugárzó nyugalmas rendjét” [12]), ami a világban állás kellemetességét, szilárdságát előlegezi. Ebből következik, hogy az egzisztenciális önviszonyulás divergenciáinak az otthon a vonatkozási pontja, azaz az otthonnal kapcsolatos reláció fejezi ki a világban való lét kvalitatív meghatározottságát. A kinti térben való tájékozódási képességben megmutatkozó különbségek is ilyen jelzések: „míg [...] akik a tisztesség és a megfontoltság eme kicsiny oázisában élve csak rettegve gondolhatnak arra, mi folyik odakint, addig ott a borostás képű egész barbár fajtájának zabolázhatatlan söpredéke ösztönös biztonsággal igazodik el”. (43)

Az elzárkózás motívuma („bezárta maga mögött a kaput” [37]); „mindkét zárra ráfordította a kulcsot, és gyorsan beakasztotta a biztonsági láncot is” [37]; „ha még egyszer nem ellenőrzi a zárat a bejárati ajtón, talán a legfontosabbat mulasztja el” [40]; „most – hogy itt ülhetett újra egy zárt ajtó mindedig kifogástalan védelmében, mintegy ráfordítva a kulcsot a világra” [41]; „zárkózzatok be jól, és ne mozduljatok” [214, 216, 219]) a nyílászáró szerkezetek közül az ajtó szerepét emeli ki a szereplők élményvilágában. Az ajtó és az ablak határalkotó, a kint és a bent határán áll, elválaszt és egyesít. Az ajtó és ablak jelentéslehetőségei közül az első, hogy „átjárást, illetve átlátást enged egyik szférából a másikba, s így kiválóan alkalmas arra, hogy az emberi megismerés és egzisztencia lehetőségeinek szimbóluma legyen” (HÓDOSY 1994: 93). Az *ellenállás melankóliájának* fontos szemléleti jegye, hogy a nyílászáró szerkezetek közül egyik sem értelmezhető ebben a jelentéskörben, kivéve egyszer, Eszter történetében. Az ajtó és az ablak motívumára épülő szövegszekvenciákban „az ablakok is miként a mögöttük ülők vakon bámulnak maguk elé” (289), és mint ilyenek legfeljebb a megismerés lehetőségétől való megfosztottság szimbólumai lehetnek. A jelen-

téslehetőségek közül a nyílászáró motívum a szelektív átjárhatóság, illetve a kizárás körében mozog, az eltorlaszolt út jelentése a biztonságteremtés, az átlépés kizárása. Az ajtón kívül az ablakot is elrekeszelik, elbarikádozzák – „A védekezés súlypontja szabja meg a védekezés irányát. Ha a belső teret óvják, akkor belülről, ha a kívülről jött támadást akarják kivédeni, akkor kívültre helyezik az erősítést. Eszter egyetlen esélye a védekezésre: saját belső terének, azaz szellemi autonómiájának a védelme. Ezt nem érti Harrerné, aki csak külső támadásra gondol: Kintről kell az ilyet, és nem innen kifelé!” (ZSADÁNYI 1999: 97) – vagy legalábbis szigorúan lefüggönyözik, és nemcsak a kilátást fedik el, hanem a tekintés értelmetlenségének tényét is: „félrehúzni a nehéz függönyöket ugyanis, belebámulni a vigasztalan, halotti tájba, [...] egyszóval kitekinteni, tehát kinézni, a nyilvánvalóan jobb korra méretezett hatalmas ablakokon véleménye szerint nem csupán azért lett volna teljesen értelmetlen” (123).

A regény térpoétikájában a nyitott és zárt, a bent és kint, ostrom és visszavonulás, menedék és börtön („mint akik önmagukat ejtették foglyul [...], szinte rájuk záródván így e menedék” [265]) értelmezésének, átértelmezésének, egymásba való átfordításának, ambivalenciájának, relativizálásának, szemlélet- és szituációfüggőségének különböző változatait dolgozza ki. Ha az ajtó és ablak elrekeszelése *határvonást*, az átjárhatóság megszüntetését, a zárt térbe, illetve a Belső terébe való „belépés” kizárását jelenti, akkor az ajtó befedése, az ablak betörése – „betörik az ablakot” (252); „sorban beverve minden ablakot, hogy néhánynak mögé nézzenek” (262); „mire valóban bejutottak, a külső kapu után még két további ajtóval is meg kellett birkózzanak” (262) – egyértelműen *határtörés*. A kulcsra zárás, a bereteszelés és az eltorlaszolás műveletei nem védik már a zárt teret, a csöcselék nem határtisztelő. A regény, miközben feltárja a megerősített, majd lebontott, illetőleg „elmosódott határok” (Lotman) jelentését, a határ megszűnésének/megszüntetésének extern („idegenkező”) és intern („önkező”) változatát is történetbe foglalja. A térelemek konnotációjának megváltoztatásával, az önkéntes határtörés gesztusával és a „Belső” terének megnyílását jelképező (az eredeti funkcióját visszanyerő) ablak motívumának felhasználásával a szöveg alaki szemléletváltást jelöl: „az ablak ablak lett újra, amelyen ki lehetett nézni – a szalon is megszűnt az emésztő pusztulás menedéke lenni, ahogy a külvilág sem volt már az elviselhetetlen megpróbáltatások helyszíne [...] mert most, hogy egy pillanatra eszébe jutott, az ablakon túli tér valóban nem az volt, aminek mutatta ma délután magát”. (236) Ebben a szemléletváltásban az otthon „»az emberi ostobaság előli meghátrálás« helyszínéből egyszeriben a megbékélésnek, a megnyugvásnak s a hálás megelégedésnek sérthetetlen szigete lett”. (236)

„Éppen aktuális funkciók teljesítése közben nem érezzük, hogy egzisztálunk; ezt a hiányzó egzisztenciaérzést fogyatékoságként éljük meg, és pontosan ez a fogyatékoság tűnik el mihelyt egy másik lény, amelyik számára a Másik puszta léte beteljesítés, akceptál, elfogad bennünket. A Másik szemében én magam kezdek el egzisztálni, és ennek a kölcsönösségnek a csúcsa eksztatikus öröm,

amelyben úgy érzem magam, mint akit a Másik elfogadott, és a Másikat úgy, mint akit én elfogadtam (»örül a puszta létezésnek, annak, hogy lélegzik, és annak, hogy nemsokára itt fog lélegezni mellette Valuska is [...] örült a melegnek [...], és most örült a háznak, mely ettől kezdve valóban otthona lesz« [236]), ahol tehát az egyik életből átléptünk egy másikba. [...] És az idegenség dermesztő hidegének kitett létben ez a kölcsönös támasz egy oltalmazó teret hoz létre, ami által a világ, a Másik, aki nem én vagyok, legmélyebb szükségem hívását meghallva felel az Egész iránti igényemre [...] Ennek a térnek a védettségében vet horgonyt az emberi élet, ez a tér az élet faktikus és ugyanakkor értelemadó feltétele. Az örömből, amit az individuáció áthidalása szerez, lép elő és nő fel az ember, védernyő melegével védve az univerzum fagyos leheletétől. Így bizonyul a lehorgonyzás mozgása kilépésnek a sötét éjszakából a napvilágra, ahol az életnek megvan a maga időtartama, és ahol a dolgok és az emberek annak mutatkoznak meg amik.» (PATOČKA 1997: 168–179. Kiemelés: F. K.)

A Másikra vonatkozó filozófiai diszkurzus tükrében a szemléletváltó felismerés („sorsának végleges fordulata” [238]; „amitől egészen más irányt vett az élet” [239]) minden egyes mozzanata értelmezhető. A Másik az, aki segít meglátni a házban az otthont (243), és az értelemnélküliségre utalt állapotot úgy transzformálja, hogy a szubjektum érzületét értelemkövetített világhoz kapcsolhatja. Megjelenése partikuláris formában történik, de, módosítva az értelemtapasztalatot, a világban való lét egész-jellegét írja át, ő az, „aki az értelmét *mindennek* megadja” (238), és oka is célja is mindennek egy olyan létterben, amelyben ezek a fogalmak nem életképesek. A közös élet terve menedéket biztosító helyként fogadja be a tervezőt: „jövendő életük tervébe szinte belemenekült” (239). A remény terének védettségében felszámolódik a meghúzódní – szakítani – elhatárolódní (231) hármasságán alapuló gondolkodás.

A lehorgonyzás mozgása, a kilépés a napvilágra, ahol az életnek megvan a maga időtartama, az ablak kitérésének gesztusában valósul meg: „Behozta ezért a baltát, lefeszegette a léceket, szélesre tárta az ablakszárnyat, és kihajolt; majd hol a templomórát, hol a magáét figyelve – beállította a mutatókat.” (344) Az értelmezés itt utalhat az érzelmi kötődés, a szeretet térkiszélesítő, tágasságnövelő jelenségeire, az irodalmi hagyományban közismert példák alapján, amelyek úgy írják le a szeretett lény belépését, mint ablaknyílást és világosságot.

A veszteség dimenziója is a Másik kapcsán válik konstitutív elemévé az elbeszélésnek. Az *eltűnés* térjelentésű fogalom, szótári meghatározása szerint: ismeretlen helyre távozik, a tér ismeretlen pontján tartózkodik, többé sehol nem találják. A tartózkodási hely ismeretlenségét megszüntető cselekvő kísérlet a keresés. A poétikai elrendezés fontos eleme a keresés nyomán kibontakozó térszerkezet. Bahtyin (BAHTYIN 1976: 275) a keresést a kényszerű térbeli mozgások körébe sorolja, mint ahogyan a menekülési és az üldözést is. A menekülés, a keresés és „az üldözés, távolság és bizonyos térbeli akadályok (»Vissza! A teret lezártuk! Az átjárás tilos!« [302]) leküzdését előfeltételezi” (BAHTYIN 1976:

269). A menekülés és az üldözés a növekvő, csökkenő vagy a legnagyobb erőfeszítés ellenére is változatlan távolság, az üldözött szemszögéből „a hirtelen támadó reménykedés a rögtön visszavont esély” (285), az üldözőéből a folytonos visszatartás, a halasztó kéjes elodázás, a pokoli késleltetés ritmusjátékában végbemenő gyors tempójú térbejárás. Az üldöző üldözöttként (ezen átsituálódás téries tanulságai külön elemzés tárgyát képezhetnék) is megteszi az utat a korábbi történet ismeretében a determináció, a sorsszerűség, az azonosíthatóság és elkülönöződés bizonytalanságai között: „haladásának irányát már régóta nem saját akarata szabja meg”. (295) A menekülő horizontján kirajzolódó mozgásirány kényszerűségét, a mozgásszabadság korlátozottságát, a szabályozottságot a vasúti sínek meghatározta útvonal („csak a sínek mellett, világos” [297], „elmenni, a sínek mellett, a katonák elől” [298]) jelképisége fejezi ki.

Valuska élettörténete biografikus tértapasztalatként íródik be a narratívába: „s ha volt egyáltalán életének valamiféle története, úgy az csak egyre mélyebb és mélyebb *körút*jaie lehetett, ahogy a Maróthy tér közvetlen közeléből harmincöt éves korára a város egészének birtokába jutott” (100); „S mert így egész élete voltaképp egyetlen véget nem érő *körút* volt nappalainak és éjszakáinak bensőséges színhelyei között. [...] „húsz éve mást sem tett mint keresztül-kasul száguldott a városon” (98). Az a mód, ahogyan Valuska együtt él a várossal, feltételezi az utat is, az *út* metaforája elválaszthatatlanul kötődik a „kószálási” (104) tematikához. Az út különösen gazdag metaforizációs lehetőségei közül („normális útra” térni [277]; „az üzenetben rejlő útmutatás” [290]) az életút-metafora szószerintiségét valósítja meg a szöveg, amikor az „ember életútja összefonódik reális térbeli útjával” (BAHTYIN 1976: 287), azaz, az út nem egyszerűen csak út, hanem az egész életutat jelenti. Minthogy azonban ez az életút körútjellegében és földrajzi-térbeli beszűkültségében teljesen perspektívtalan, a metafora nem értelmezhető azon életút-séma alapján, amelyben az út sajátos egyes állomásai jelentős életesemények, és a végső pont az úti cél. Az életút, az életpálya jelentéskörei, különböző formákban, a kezdetektől fogva (ókori toposz, de ott van például Dante Poklának bevezető soraiban is) jelenlétet nyertek az európai kultúrtörténetben. E szintetizáló fogalom révén ugyanis nem parciális területek, hanem rendkívül gazdag megnyilvánulások megragadására törekedtek. Egyszerre biztosították az út metaforájának kiterjesztését az emberi megnyilvánulások egészére, mármint az „életre”, és látták el az „élet” absztrakt fogalmát konkrét/empirikus dimenziókkal. A körút az indulás helyére való visszatérésével átértelmezi az útra jellemző irányultság fogalmát, és alkalmatlanná válik „a temporális kategória modellezésére” (Lotman). Az életnek a körúttal való metaforikus kapcsolatba állítása, a körkörösség létezési helyzete, a célképzetes értelmezés kizárása már felveti annak lehetőségét, hogy a textuális összefüggésrendszer e helyét egy alapjelentés kimozdításának, funkcionális átírásának tekintsük.

Végül Valuska a városhoz szervül, a városkép részévé válik: a városkép egy meghatározó színfoltja lesz. A következő mondatokban viszont az élet már nem

csupán mint bejárható térforma („de egyszersmind zavartalanul kószált saját életében is” [104]), hanem mint építményképzet jelenik meg: „s szinte hallotta, ahogy nagy robajjal e rendkívüli estén egész élete összedől [...] Amit látott, az nagyszerűségénél fogva mindegyre összeroppantotta és azonnal újra építette őt”. (102) A látványértelmezések között az iménti ambivalens hatású mellett a „látvány káprázat voltáról szóló tiszta felismerésig” (227), a teherként cipelt látványélményig sokféle megjelenik a narráció folyamatában. Az érzékelési módok közül a látást kiemelő szemlélet a kegyetlenség terében felerősödik.

A vertikális térvizonylati struktúra az *ég-föld* motivikában feszülő szemantikai oppozícióban fogalmazódik meg. A *fent-lent* reláció a leglényegesebb kozmikus értelmű mitológiai oppozícióra utal. „Az ég a filozófiai teória-hagyományban mindig a kozmosz mint »világrend« láthatósága és annak ragyogó jelenvalósága. Minden, ami a szellemtörténetben az eget jelenti – a »csillagos ég fölöttem és az erkölcsi törvény bennem« kanti összefüggéséig kozmosz és ég eme régi azonosságából táplálkozik” (RITTER 1995: 136–137). Az ég–föld oppozíció a regényben elsősorban rend–káosz szembenállását fogalmazza meg. Az oppozíció egy másik jelentéseként az örök és mulandó állhatna szemben egymással, de *Az ellenállás melankóliájának* jelentésszerkezetében mindkét fogalom az örök, a változatlan jelentéskörébe tartozik mindaddig, míg egy radikális fordulattal az ég el nem tűnik. A vertikális tapasztalatregiszterbe beleivódik az emberi tudásalakulás folyamata, és ezáltal lesz a kulturális dinamika meghatározásának közege is. A vertikális tértapasztalat egyik pólusa ugyanis mindenekelőtt a tudásforma forrását jelöli. Az ég nem a tér mennyiségtanilag meghatározható dimenziója, hanem a világosság forrásaként, a látható megjelenésével az átható megértést jelenti, a tudás létrejöttének biztosítója. E tudás az alapja annak, hogy a tér orientációs közegként, orientációk és intenciók szférájaként érzékelhető. Az ég nemcsak a „*távol*” paradigmája, hanem minden jelenlét és távollét alapja. Fényforrásai, a Nap a Hold és a csillagok szellemi perspektívát jelentenek, a láthatóságot biztosítják, a rend győzelmét a káosz felett. A Nap-akarás, a világosság-várás a világban való biztos orientáció vágya több alaki perspektívában is megjelenik „a lábát sem fogja kitenni a házból, kivonja magát minden további történetből, amíg újra ki nem világosodik” (44); „a Föld vele s a várossal együtt végre kifordul az árnyékból, s finom derengés után a fénybe ér” (104); „beszült a napkeltéről és beszült a városról, ahogy ma hajnalban a világosságtól minden szeglete és darabja szinte külön-külön életre kel”. (178) A napkelte a hagyományos kultúrában azzal, hogy eloszlatja a sötétséget, a gonoszt is visszavonulásra kényszeríti.

A *vertikális tapasztalat* dinamikus összefüggésrendben jelenik meg. A föld ugyanis nem csupán a vertikum alsó pólusa, hanem irányultságban megjelenő mozzanategyüttes. Ami a földhöz kapcsolódik, az az égre vonatkozik, hiszen részelemei csak az ég által képesek jelenlétet nyerni. Minden ilyen vonatkozódást látóhatárok szegélyeznek, a világban való mozgásunkat horizontok artiku-

lálják. Minden mozgás, egy magába záruló horizontra utalt, ugyanakkor az ég biztosítja, hogy új és új horizontok nyíljanak. „Az ég adja a világosságot is, s ezáltal minden tudást, a közeliről mint közeli, távoliról mint távoliról, mivel pedig a dolgok fényben tudnak megjelenni, a föld saját belső természete is úgy mutatkozik meg benne, mint amely vonakodva és csak színleg, de a fény felé törekszik, belül azonban elzárkózik és...” (PATOČKA 1996: 92.)

Az ég szemlélhető, de elérhetetlen, konstituálásából a taktilis szenzációk ki-rekesztődnek. „A föld alapvető modusa a *közelség* [...] A föld lényegileg közeli. A föld a maga jeles helyeivel, az ég pedig mérhetetlenségével és lényegi távolságaival egyaránt alapja annak a különös szédületnek, amelyben a világ mint valami csodálatos, mint csoda jelenik meg.” (PATOČKA 1996: 92) Krasznahorkai László regénye, *Az ellenállás melankóliája* a föld kapcsán a láthatóság mellett éppen az érinthetőséget hangsúlyozza, nélkülözhetőként jelöli meg azt a vizuális perceptuális modalitást, amely az ég érzékelésében az egyetlen lehetőség, a látást. Valuska számára a téri orientációban a talpat érintő felület érzékelése elegendő. Szövegszerűen az érzékszervi mozgásos tér, az utca a következőképpen jelenik meg: „s míg itt az emelkedőket, a lejtőket, a repedéseket és foghíjakat senki nem ismerhette nála jobban (behunyt szemmel, pusztán a talpát érő súrolásból meg tudta állapítani hol jár)”. (99)

„Az ég legyen bármilyen távoli, éppúgy irányultság, mint a föld: ahogyan a föld minden dolognak megadja a »hol-t«, az ég ugyanúgy megadja a »mikor-t«, lévén a fény és a sötétség, a nappal és az éjszaka, s mindezek érkezésének és távozásának szférája.” (PATOČKA 1996: 92) Az ég a narratív-tematikai szintvizsgálatokban szinte kizárólag térszféraként jelenik meg, általában a fent–lent szemantikai oppozícióban, a már korábban is hivatkozott bölcseő elgondolásában viszont időtényezőként, időhatározóként működik. Az utóbbi gondolkörben mozogva összetettebb jelentésként juthatunk közelebb *Az ellenállás melankóliájának* időjelenségeihez is. Elemzési kiindulást jelenthet, hogy a hivatkozott megállapítás értelmében az „Ég és Föld testvéri szövetsége” (128) a tér–idő egységet jelöli. E szövetség felbomlásával tulajdonképpen a tér–idő egység bomlik fel: „a természet is befejezte szabályos működését, hogy Ég és Föld korábbi testvéri szövetségének vége”. (128) A Föld és Ég, tér és idő összekapcsolódásának fenntartója a fa lehetne, mint egyetemes kontaktusteremtő szimbólum: „A földbe kapaszkodó gyökerek és az égi szférához hozzárendelt korona révén a fa ég és föld összekapcsolását jelentheti.” (KÖBER–SEIBERT 1986) A regényszerkezetben motivikus ismétlés mélyíti el a kidőlt fa, a megrendült világoszlop jelentését. Beszédes figyelmeztetésként, felhívó előjellként (a kidőlt fa mitológémiája egy világkorszak lezárulására is utalhat) a nyárfa átlósan, keresztben áll (61), „megunva már az örökös kapaszkodást, elvesztette a földet” (162), kimozdulva a vertikális perspektívából kimozdult összekötő funkciójából is. (A Göndöcs-kerti torony [249, 250] megbillenése is értelmezhető ebben a jelentéskörben.) „A csupasz koronájával az ereszcsonnába akadt óriás” (104),

minthogy megszűnt függőleges távlatísága, már nem, de egy emberi figura (Valuska) még megmaradhat az égi és földi szféra összekötőjének jelképi szerepében: „fölötte évtizedek óta ugyanaz az ég, lába alatt évtizedek óta a járdák és ösvények alig-alig változó útvonala”. (100) Tehát olyan köztes pozíciót foglal el a lenn–közepén–fenn tagolású szerkezetben, amelyet összekapcsoló jellegűként is értelmezhetünk. Az egyik világot fenntartó tengely a fa, a földet veszette el, a másik, Valuska, az eget. „Felnézett, és olyan érzése támadt, hogy az ég nincsen a helyén, rémülten felnézett még egyszer, és rádöbrent, hogy valójában az ég helyén sincsen már semmi, aztán lehajtotta a fejét, és csak ment a csizmák és kucsmák között, mint aki egyszeriben megérti, hogy hiába is kutatná, amit keres, az oda van, felemésztette a föld, ez a vonulás, a részletek összeesküvése.” (221) Az égi szférának korábban (legalább a megbomlott tudat illúzióvilágában) reményként, esélyként meghatározott jelentése ezen a ponton megsemmisül. Az ég eltűnésével szűnik meg az idő, s nyer teljesebb értelmezést a regény élén álló mottó változatlanúsággal társított temporalitása. A tér felemésztette az időt, a „részletek összeesküvése” az egészet. Az ég eltűnésével a Valuska által megtalált szintetizáló erő is elveszik, „ahol minden ami van, egyetlen gondolat részeként fonódik össze testvéri mód a többivel”.

Ebben a kontextusban kell olvasni a megmámorosodott elme eksztatikus tapasztalatában, unio mystica-szerű élményében megjelenő különleges, de a látomáskultúrában mélyen gyökerező térlátást, „a kozmosz monumentális nagyszerűségébe” való belepillantást, a „kozmosz lélegzetelállító tágassága felé” (84) való kimozdulást. Az én különleges tapasztalata a látomásélményben megfogalmazódó, az elemi érzékeléseket átalakító, téren-időn kívüliség: „körülötte máris megszűnt az amúgy is csak homályosan érzékelt világ, nem tudta már hol van, és kik között, mint aki egyetlen varázsütésre mesebeli térbe lendült hirtelen; ami földi volt, azt ilyenkor azonnal elveszítette szem elől, minden súly, szín, forma egyszeriben feloldódott egy végleges könnyűségben”. (87) A földi szárazság–égi óceán ellentéte mellett a határtalan tágasság és azzal összevethetetlen szűköség élményének kontrasztja is kirajzolódik, gunyoros formában is: „A kozmosz ésszel felmérhetetlen méreteihez képest itt meglehetősen helyszűke volt.” (91) A látomásnarratívát a kijózanodás térképzetekben megfogalmazódó élménye írja át: „mindeddig gyerekes tévhitben élt, hogy azzal áltatta magát, lát egy hatalmas kozmoszt”. (274) A kijózanodás a térvesztés, az úttalanság és körbezártság, az elsivárosodás érzetével azonos: „nem vezetett hozzá semmiféle út, mert a hajdani fellegekben járónak minden rés, nyílás ajtó be volt falazva” (272); „szétfoslott minden utca az összes tér, kanyar és sarok, bolyongásainak kigyózó útvonalát azonban, mint egy térképet, élesen és egészében látta most, s mert a térkép alól hiányzott az eredeti táj” (272). Térváltás-képzet erősíti a teljességet, a világmindenséget megtestesítő gömb élményének megszűnését: „úgy érzi magát”, mint aki egy „óriási gömb” határtalan teréből egy körbezárt, kezdetben még ijesztően kopár síkság karámbába ért, egy kórosan játékos álmodozásból

a „sivatagi ébredésbe”. (275) Az ébredés élményének a *sivatag* „szép és nehéz metaforájával” való összekapcsolása, a szemantikai összefüggések nyitottságát sugalmazó derridai gondolatvilágba tereli az értelmezést: „A sivatag nemde az *apória* paradox alakzata? Kijelölt vagy biztosított átkelés nélkül, mindenesetre útvonal nélkül, legfeljebb csapásokkal, amelyek nem megbízható utak, az ösvényeket még ki sem taposták, hacsak már be nem lepte őket a homok. De a ki nem taposott út nem a *döntés* feltétele-e egyúttal, vagy az *eseményé*, mely az út megnyitásából áll, az *áthaladásból*, tehát a *túlhaladásból*, az *apória* meghaladásából?” (DERRIDA 1993b: 73)

Kiadás

KRASZNAHORKAI László 1989. *Az ellenállás melankóliája*. Magvető, Budapest

Irodalom

- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics 1976. A tér és az idő a regényben. Ford. Kőrösi József, Könczöl Csaba. In: B., M. M.: *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest, 257–302.
- BENJAMIN, Walter 1980. A kőszáló. Ford. Bence György. In: B., W.: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 850–888.
- BRETTTER György 1970. Idő a kastélyban, avagy adalék Kafkához. In: B. Gy.: *Vágyak, emberek, istenek*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 188–205.
- DERRIDA, Jacques 1993a. A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnembről. Ford. Angyalosi Gergely. In: Jacques Derrida–Immanuel Kant: *Minden dolgok vége*. Századvég, Budapest, 34–93.
- DERRIDA, Jacques 1993b. *Esszé a névről*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Dianoia. Jelenkor, Pécs
- DERRIDA, Jacques 1994. A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkursusában. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon*, 1–2., 21–35.
- DETELIĆ, Mirjana 1992. *Mitski prostor i epika*. Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd
- FÖLDÉNYI F. László 1990. Egy beteljesedő jóslat. In: *Jelenkor*, 12., 1046–1051.
- FRYE, Norhtrop 1998. *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Helikon Kiadó, Budapest
- HEIDEGGER, Martin 1982. *Mišljenje i pevanje*. Nolit, Beograd
- HÓDOSY Annamária 1994. Az (anti-)meta-metafor(ológi)a. (Pillanatképek a „nyílászáró szerkezet” motívumának történetéből). In: *Acta iuvenium. Antik és posztmodern. Irodalomtudományi és -elméleti tanulmányok*. JATEPress, Szeged, 93–123.

- HUTCHEON, Linda 1996. *Poetika postmodernizma*. Svetovi, Novi Sad
- KÁLMÁN C. György 1998. Szimbolizáció és irodalomtudomány. In: K. C. Gy.: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi Kiadó, Budapest, 24–44.
- KERESZTURY Tibor–KRASZNAHORKAI László 1990. Nem lehet megúszni. Keresztury Tibor beszélgetése Krasznahorkai Lászlóval. In: *Alföld*, 1., 32–41.
- KÖRBER Ágnes–SEIBERT, Jutta (szerk.) 1986. *A keresztény művészet lexikona*. Corvina Könyvkiadó, Budapest
- KUKIĆ, Branko 1981. Lavirint, ili mogućnost preobražaja Haosa u Kosmos. In: *Delo*, 1–2.
- PATOČKA, Jan 1996. A természetes világ és a fenomenológia. Ford. Kiss Sze-mán Róbert, Németh István. In: P., J.: *Mi a cseh?* Kalligram, Pozsony, 74–110.
- PATOČKA, Jan 1997. A szerző utószava „A természetes világ mint filozófiai probléma” cseh kiadásához. Ford. Rózsahegyi Edit. In: *Gond*, 13–14, 116–179.
- RITTER, Joachim 1995. A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalom-ban. Ford. Nádori Lidia. In: *Pompeji*, 3., 132–148.
- SZILÁGYI Márton 1995. Labirintusban. In: Sz. M.: *Kritikai berek. József Attila Kör–Balassi Kiadó, Budapest*, 130–137.
- TÉNYI Tamás 1998. Tér és forma. A pszichózisok térvonatkozásainak egzisz-tenciálanalízise. In: Kállai János–Karádi Kázmér–Tényi Tamás: *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*. Tertia Kiadó, Budapest, 168–177.
- ZSADÁNYI Edit 1999. *Krasznahorkai László*. Tegnap és Ma. Kalligram, Pozsony

Balassa Péter

SORS- ÉS BŰNÉRTELMEZÉS AZ EMLÉKIRATOK KÖNYVÉBEN

Ezúttal azt szeretném kérdezni az *Emlékiratok* könyvétől, hogy mennyiben tekinthető a hagyományos európai vallomásirodalom folytatásának s mennyiben nem. Vagyis változata-e a tradicionális bűn- és a szabadságelfogásnak mint sorsszerű összefüggésnek, tekinthető-e az említett tradíció folytathatósága melletti epikai voksolásnak. Kérdezem továbbá, hogy ellenkezőleg: vajon nem éppen ezt kérdőjelezi meg a regény, függetlenül a szerzői szándékoktól is? Némely szándékok ugyanis olykor túlságos egyértelműséggel kiolvashatók az életműből, és Nádas mereven definitív, többször elismételt nyilatkozat-szövegeiből, mint például legutóbb, a *Fundamentum* című emberjogi folyóirat körkérdésére adott válaszában: „Csak az önismeret segít valamennyire. Nincsen más eszközünk. Egy embernek, egy országnak, egy nemzetnek, egy népnek, egy földrésznek megfelelő önreflexiós képességekre van szüksége ahhoz, hogy amit emocionálisan szeretne elérni – akár én is szeretnék erőszakkal megoldani, azt nem engedem meg magamnak, hanem megpróbálom megnézni a saját erőszakos ingereimnek az okait. Megpróbálom leírni, megpróbálom elemezni, fogalmi rendszerbe foglalni. Az egész írói munkám, amióta az eszemet tudom, ebből áll. Saját magamat, mint bűnöst vagy mint tévedőt vagy tévelygőt, eltévelyedettet, elvetemültet, szenvedőt, vagy mit tudom én micsodát, bevallani nektek.” (NÁDAS 1999: 67.) Szembetűnő a két utolsó, idézett mondat közötti ellentmondás: az előbbiben elemzésről, fogalmi rendszerről beszél, az utóbbiban vallomások történetmondásáról, de ugyanarra az életkérdésre, az önismeretre vonatkoztatva. Továbbá a beszélgetés címe is kérdőjeleket, kétségeket hagy az olvasóban: lehet-e egy 20. század végi történetmondó író „vegytisztá” eset bármilyen tekintetben is, különösen, ha ezt a felvilágosodással hozza összefüggésbe, amelynek diszkontinuus újragondolása éppen attól függ, hogy soha többé ne lehessen „vegytisztá”? Nem arról van-e szó, hogy a szerzői önreflexiót és önképet – jó esetben – fölülírja a szövegteremtődés mint poéziszis eseménye?

Egy másik szövegrészlet magában a nagy regényben, a végén található (*Szökés*). Ez a fejezet egyébként maga is, retorikai és szerkezeti értelemben szökése a regénynek önmagából és önmagától. Bizonyos ősi fikciós hagyományoknak, formálásmódoknak megfelelően a Krisztián által „emendált” és vázlatnak nevezett, hátrahagyott töredék közepén olvasható egy hirtelen előbukkanó konfeszzió: „Belőlem azokban az években hiányzott mindennemű messziség: minden

szavam, mozdulatom, titkos óhajom, célom, törekvésem és szándékom kizárólag emberi személyek testében és testének felületén igyekezett kielégülésre, beteljesedésre, mi több, megváltásra találni. [...] Azt hittem, hogy az életemből kiküszöbölhető a valószínűtlenség érzete: gyáva voltam, korom balekja voltam, a saját életem karrieristája voltam, azt hittem, hogy a szorongás, a félelem, a kivetettség érzete legalább csillapítható, vagy a test bizonyos képességei által megkerülhető. És hogyan lehetne valaki az ember közeli dolgában járatos az istenek messzi dolga nélkül? A szar nem ér az égig, csak gyúlik, töpped.” Monográfiámban – röviden idézve – így értelmeztem jelen fejtegetésemnek ezt a problematikáját: „a múlt vég nélküli hagyatéka és repressziója által a távlat végtelenül növelhető, nyújtható/mélyíthető, de épp így fonódik össze végzetszerűen távlat és szakadék, hogy egymásba omoljanak. Éppen azért kell hát bűnhődni, *amivel* a bűn/bűnhődés láncolatának megszakítását kísérelte meg elérni: az emlékeztetés művében való megszabadulásért. [...] *A távlatban a szakadék visszatér*, az irányok rendjét a kaotikus irányvesztés váltja fel.” A továbbiakban ezeket a néhány évvel ezelőtti megállapításokat szeretném módosítani és helyenként bírálni.

Kérdéses egyáltalán, hogy meg lehet-e felelni annak az inkluzív szerzői várákozásnak, ami Nádas esetében vitathatatlan: a narratív, illetve fikciós anyagot *filozófiai módon* is elemezni, illetve miképpen lehet elkülöníteni történetmondást és filozofálást? Szükséges-e egyáltalán ilyesféle szegmentálás? Miközben költészet és gondolkodás hasonlóságairól, közösségről stb. beszélni – ősi elméleti – esztétikai hagyomány, mindenesetre Arisztotelész óta szinte mindmáig: Heideggerig és tovább, ez a gondolati tradíció, legalábbis a közelmúltig, mindig felhívja a figyelmet a különbözőségek és a textuális különleműségek megszüntethetlenségére, arra, hogy „a költészet” és „a filozófia” mindig, ha nem is idegen, de más marad egymáshoz képest, és éppen mint ilyenek, képesek áthatni, penetrálni egymás szövegeit: filozófiai költészet, illetve költői filozófia formájában. Immár jó ideje közhely, hogy a modern prózaepika olvasói és kutatói ismerik és értelmezik azt a tendenciát, amely a 19. század vége óta különböző történetmondó alakzatokban felerősödött: a sajátos narratív filozofálást regényen, novellán, parabolán stb. keresztül, magának a filozofikus igénynek a megnövekedését mint megértésre szoruló poétikai törekvést. „Irodalmiság” és „filozófikum” közössége azonban csak különbözőségükben maradhat meg, pontosabban fikciós beszédmód esetén a „filozófiai” nem fogalmi, nem szisztematikus, nem szűkebben logikai törvényeknek engedelmeskedik, hanem a narratíva változó, újáteremtődő igényeinek. Mondhatni: a költői, illetve narratív szövegben a filozófikum mindig ironikus helyzetű, sőt alkalmi hipotézisként megkockáztatható, hogy e tendencia nem független a művészi autonómia önvédelmétől egy sokféleképpen túlideologizált, „világnézet-mániás” korszak szívósságával, megtévesztő hatóerejével szemben. Amennyiben egy szövegintenció elsősorban történetmondásra irányul, azon belül bármiféle filozófia maga is történetszerű, és nem egy vagy több filozófus beszéde. Amikor Nádas az önismeret szükségé-

gességéről tesz kijelentéseket egy interjúban mint gondolkodó és közügyekben állást foglaló állampolgár, akinek egyébként az írás a foglalkozása, akkor ez nem fordítható át közvetlenül – miként maga is teszi – az általa jegyzett, megalkotott regényszöveg önismeret-filozófiájára, mert ott nem filozófia van, hanem történetmondásban megjelenő, filozofikus retorika (is). Ilyen értelemben például a bűn- és sorsértelmezés az *Emlékiratok könyvében* nem filozófiai-teológiai nézetegyüttes, hanem egy bonyolult történet része, alkotóeleme, amely filozófiai-teológiai transztextusokat idéz föl, konnotációiban mintegy számít az – esetünkben a széles értelemben és egyre töredékesebben, illetve kritikusabban a keresztény kultúrában nevelkedett – olvasó vallási és etikai, hatástörténeti applikációs készségére és képességére. Vagyis: mindez egy bizonyos művészi hatáskeltés és hatásmechanizmus fontos mozzanata legfőljebb. Ami innen nézve mégis megfelel az „önismeret” mint „egyetlen lehetőség” némileg szigorúan előírt kívánalmának, az a történet(ek) egészének megformálódási, megalkotottsági módozata, poézisze, amely esztétikai befogadása által mintegy kényszerítőleg – igazságtörténés, de teoretikus értelemben nem-igaz, illetve ebben a szövegformálásban nem kérdezhető meg tőle, hogy igaz-e. A szépségben megjelenő igazságtörténés nem a logosz értelmében vett igaz szó. Ennyiben nincs is és van is átjárás esztétikai és etikai között. Az átjárás helyett azonban talán megközelítőbb a szépség igazságáról beszélni – a közvetítettségben, a megformáltság által benne-lételben rejlő etikairól, a „hogyan éljek/élünk?” egyedül alakként, történésként megjelenő fenoménjéről, amiből azonban nem „hámozható ki” semmilyen „etikai” vagy „filozófiai” üzenet. A művészi igazságtörténés azért teremthető meg, mert benne éppenséggel a megalkotás folyamatának mindig újra mozgásba jövő élénk állása, befogadása az, ami nem eszközszerű. Éppen így és csak így van „igazsága” annak, amelynek kimondása nem formulatív.

A könyv már első fejezetcímével erről a feszült együttállásról beszél: *Szabálytalanságom szépségei*. A regény nagy szépség/rútság-epifániáit intonálja, a szabálytalanság igazságprezenciáit, amelyek a maguk pillanatszerű tűnékenységükben, megragadhatatlan itt-maradásukban mindig különböznek a helyestől, az adekvációtól, szó és dolog évezredekén át elvárt filozófiai és morális megfelelésétől (habár rejtetten alig-alig teljesítődött ez az egység valaha is, sőt inkább lehetetlenedése formálódott meg időről időre, magában a teóriában is). Így tehát Nádas Péter nagy művének bonyolult poétikája, narratív szerkezetei, nézőpont-technikái és nyelvi sokféleségeinek egymáshoz, egymással szemben megszerkesztett viszonylatai határozottan arra utalnak, hogy ez esetben is létezik ugyan költői filozófia, de csak annyiban, amennyiben annak filozófikuma mindenestől megcsináltsággá válik, a regényszövegben nem ritkán előforduló formulatív kijelentések igazságtartalmakra vagy ítéletalkotásra emlékeztető elemei maguk is egy költői, illetve elbeszélői retorika elemei, képek és szcénák „beszéde”, az esztétikai látszatnak a művészetben paradox módon egyedüli igazság- és realitásteremtő effektusai, szövegtörténései. A szépség igazságtörténése itt is csupán

a logosz metafizikai értelmének visszavontsága révén jöhet létre, sőt éppen ez a záloga a „szabálytalan szépség” igazságának, amellyel a művészi igazság mindig képes felülmúlni a morálfilozófia és -teológia adekvációit, helyességeit. Ezzel a kissé terjedelmesre sikeredett bevezetéssel csak igen-igen vázlatosan szerettem volna reflektálni arra, az utóbbi évtizedekben az euroamerikai irodalmi és filozófiai diskurzusban elterjedt felfogásra (Kunderától Ecón át Rortyig), amely az irodalmi fikciót magától értő természetességgel (és szellemes felületességgel) kezeli filozófiaként és megfordítva, ami valójában maga szorulna magyarázatra, vagyis hogy miképpen alkot közösséget a különművészeiben is egymásra mutató irodalom és filozófia. Ahhoz ugyanis, hogy a 20. század folyamán csakugyan egymáshoz közelítő irodalmi és filozófiai szövegformálás közösségét, mértékeit kutathassuk, mindenekelőtt külön tartásuk, különbözőségük világosságát kellene fenntartani. Különben az történik, ami gyakran be is következik az utalt szövegek és szerzők esetében: egyszerre tűnik el az esztétikai autonómiának a teoretikus-etikaival szembeni autonómiája, másfelől minden „csak” szöveggé transzformálódva, az igazságigény sem artikulálódik többé, hanem valamiféle esztétizáló, tét nélküli pastiche-sá válik bármi, ami viszonylag „jó szövegnek” minősül. Mindez éppen a játék mélyebb értelmének mond ellent, miközben a rejtett-nyílt hivatkozási alap éppen valamilyen kötetlen, neutrális játékfilozófia, amely, úgy mond, megszabadítana az igazságigény represszív esztétikai metafizikájától, ami ily módon a filozófiai logocentrizmus művészeti megfelelője lenne.

Mindezzel azt is szerettem volna jelezni, hogy az *Emlékiratok* könyve szerzőjének következetesen és jellegzetesen képviselt klasszikus-modern önképe, amelybe beletartozik a „kimondó” filozófus-író pedagógiai-normaképviselő arculata, nemcsak hogy nem kötelezően elfogadandó kritikai értelemben, hanem sok esetben nem is felel meg a fikciós életmű sokszorosán gazdagabb képének. Végigkövethető ugyanis, ahogyan a textuális alakulások autonóm igényei fölülírják az eredeti, nagyon is markáns és preskriptív egyirányúsított olvasói figyelmet követelő értelemadást, illetve ahogyan lebontódik ez az előírt értelem, a normatív önképről és apodiktikus fölényről üdvösen megfélemedező művészi igazságkeresés folyamatában, továbbá ahogyan a szép létrehozásának a sajátos dekonstruktivitásában a „mondás” kényszere olykor szinte nevetségessé válik (Nádas művének talán legelevenebb esztétikai sikerei a teátrális, a fenséges és szörnyű váratlanul nevetségessé, sőt parodisztikusba fordulásai.)

Ilyen értelemben az *Emlékiratok* könyvének bűn- és sorsfelfogása vagy értelmezése maga is pontatlan megfogalmazás: nincs efféle „felfogás”, illetve „értelmezés” a könyvben, hanem a mű egészében mint poetizált narratívasorozatban, bűn- és sorsesemények történnek meg, *amennyiben* (újra)értelmezhetőnek, újragondolhatóknak, újratерemthetőnek tekintjük azokat az újraolvasás folyamatában, azaz saját bűnkérdéssé, saját sorskérdéssé válnak. A monográfiához képest e „felfogássorozat” lebontását és újragondolhatóságát elsősorban abban látom, hogy a Nádas-könyvnek a vallomás hitelességébe, az önismeret elérhetőségébe

és megtartó erejébe vetett bizalma – számos jelenet és a négy történet tanúsága szerint – folytonosan megkérdőjeleződik, megrendül, a keresztény hagyományértelmezés klasszikus-modern újraírása maga válik lebontás és nihilisztikus kritika „áldozatává”, amelynek végpontja sokkal inkább a „nincsen tovább” (ez az utolsó előtti fejezet címondata), mint bármiféle „reményen túli remény” (a Thomas Mann- és Adorno-féle értelemben). A klasszikus-modern hagyományértelmezés poétizált művészi hermeneutikája ez esetben a minden jó műben természetes módon működésbe lépő alkotói hermeneutika radikalizálását vagy éppen dekonstrukcióját jelenti: a temporális értékközvetítés és a drámaiságában is éppen hogy fenntartható folyamatosság megkérdőjelezése, helyenként kifordítása, valamiképpen a „nagy (több ezeréves) paradigma” értelmezésének mint ellehetetlenülésnek poétikai összefoglalása, méghozzá úgy, hogy e poétika keretein belül maradvá „nem lép ki” sehová. Mivelhogya nem történik meg semmi efféle helynek még csak az imaginációja sem. A szabadság lázadásai a szabadság, a szabad akarat/determináltság, illetve istenemberi versus emberisteni theodícaeján belül maradnak. Amit az idézett konfesszióban az elbeszélő-főszereplő a messziség nélküli közelség (közvetlenség, közvetítetlenség) bukásáról mond, az a közös történelmi humanitástradíció és a találkozás epifániájának időtlenítésére irányuló vágy és szabadság végletes összeegyeztethetlenségének beismerése, a regényben addig bemutatott történések esztétikai-poétikai fedezetével hitelesítve. A bűn- és sorsértelmezés ily módon nem taxatív felsorolható hibák, tévedések, vétkek, illetve fatális események interpretációja a történetmondásban, nem is egyszerűen perlekedés a Sors bármely hagyományos elnevezésével/értelemadásával, hanem magának ennek a viszonylatrendszernek, mint önértelmezési-nyelvi tradíciónak a felbomlása. Illetve: a szökés-fejezet szétíró, a cselekményszálakat sajátosan „összedobáló”, nem pedig integráló-lezáró alakzatában mindez felmondatik egy fiatal férfi életének és egy meghatározott politikai-történeti téridőnek a megszakadó pillanatán keresztülrombolva. Ezért olyan fontosak a mű szimulációs effektusai, mint például a nagyregény-referencia kigúnyolása a ténylegesen töredékes és kamara jellegű jelenetformálás felől, vagy például a tragikus-fenséges állandó ütköztetése a teatralitás médiumán keresztül a parodikusan kicsinnyel, silánnyal és nevetségessel stb. Ilyen értelemben az emberi egészben felnyíló-megteremtődő isteni rész (vö. Nádas Péter emlékezetes esszéjének címével) mint korrelációs szabadságstratégia, amely hagyományosan a közös/egyedi korrelációs szabadság-stratégiájának feleltethető meg, összeomlik. A teodícaea konstrukcióinak európai történetét, egyeztetési lehetőségeit egyedül a szó pusztja, panaszolkodó kiáltássá, ordítássá való visszafejlődése, „szabad” regressziója éli túl. Éppen az egész regény látszólag vezető retorikai alakzata, a szinekdoché roncsolódik össze (vagyis a János-móttó szavai, melyek a testben születő templomról beszélnek, mely szakrális helyként és térként ezúttal, az eredeti szövegkörnyezet ígéretével ellentétben, nem épül újjá három nap alatt sem). „Csak nézzél, csak nézzél belém a szemeddel, üvöltötte nekem torka szakadtá-

ból az állomásra bezúduló szerelvény zaját is túlkiabálva. Azt hiszed, ordította, azt hiszitek, ki lehet fizetni. Nyilvánosan, ordította, nyilvánosan kifizetni. [...] Azt hiszitek, van megbocsátás. [...] Óriási, vörösen gennyedő pattanásokkal éktelenített arc, nedvesen tapadó, pihésen szőke gyerekhaj, és a saját iszonyú indulatától is érintetlen értelmű kék szemek. Egy idegen isten ordított ki belőle, akit mindenhová magával kell cipelnie.” (Szökés) Történelmi és személyes rossz (eltérés, eltérülés, leépülés, szolgaság, törvényszegés stb. *valamihez képest*) összekapcsolási, magyarázó kísérletei, az egyes/közös viszonylatvilág látszólagos hermeneutikai konszolidálása az, ami e regény feszített rendjének démoni játéka által valójában a káoszba fúlás és az értelmezés csödbe fordulásának végigvitelét mutatja be, ami a zsidó–keresztény–európai bűn- és sorsértelmezések, vagyis a szabadságstratégiák működésképtelenségének pillanatával egyértelmű. Ennek íróilag remekül kiszámított, ironikus pillérei (ezúttal kevés számú példával jelezve): az 1. fejezet az „utolsó” szóval kezdődik, a regény legutolsó szava pedig a „minden”. Az 1. fejezet közepe felé és másutt is ellenben a „semmi” szó válik kiemelt jelentőségűvé. Például „a semmit tudom *pontosan*” [kiemelés: B. P]), amely már a könyv elején önreferenciális, ironikus oxymoronnak is tekinthető. A semmi mint a történet és a személyiség *értelmezhetőségének* a megszakadása mint a diszkontinuitás és az értelmezési hiátus állandó megkomponálódása, a szálak elvarrásának ironikusan teremtdő látszatszerkesztményei, a zárlat-technika, ami merő fragmentaritás, a folytatódó, valójában semmibe hulló történetvarratok, amelyek az utolsó fejezet már említett szétíródó crescendójában és hirtelen decrescendójában, tragikus afirmációt, az „igen” szóban pusztá rábólintó helybenhagyást létrehozó egyszerű zárómondatokban csúcsosodnak ki, a három (illetve négy) narratív szál következetesen látszatszerű, átlátható pontossággal szimulált összeillesztése, amit lényeges pontokon leleplez, s amit hirtelen sajátos, megalkotott szerkesztetlenségbe, sőt alulstilizáltságba fordít át – mindez a bűn- és sorsértelmezés, vagyis az értelemadás lehetőségeinek *feladását* poétizálja. E feladásban rejlik a bevallás, a beismerés, a számadás üzenet- és tanulásfosztott etikája. Így azonban kérdéssé válik, hogy a pusztá tanúság volna-e a sors érthetlenségbe hulló elbeszélése mint a bűnhődés által elvállalt-elszenvedett felelősség éthosza, mely nem ír elő és nem ír fölül semmit, csupán számadásos aláírásával hitelesít? Ez az aláírás a vággyal és a historikus világ-és hatalomakarással kéz a kézben járó ismétlő, variáló, bevéső *gyakorlás* volna, amit az aszkézis szava eredetileg jelentett?

Ezen a ponton óhatatlanul felmerül, hogy a hagyományos bűn- és sorsértelmezés feladásának narratívájában a radikális, nietzschei inhumánus (de nem a-humánus) tragikumtól és nihilumtól való megérintettség is szóba hozható. A „minden”, az „utolsó”, a „semmi”, a szabad, dionüszikus-ünnepinek trágár gúnyolódásba vagy kéjgyilkosságba fordulása (pl. a Thoenissen-fejezetek végki-fejlete, amit a Gyllenberg-fotográfia démonian foglal össze) az orgiasztikus és agresszív ordítások és a hisztérikus, semmibe ágáló kitörések, végül a főszereplő

esetlegesen is törvényszerű, erőszakos halála egytől egyig az artikuláció elbukásának – paradox – megformáltságát hívják elénk, nem pedig valamilyen morális ítélet vagy valami hasonlóra épülő „Bildung” körébe tartozó szentenciákat. A történelmi-politikai eseményekre emlékező és a személyes élettörténeteket felidéző részek, illetve fejezetek az emlékezőt és az emlékeztetést mint dialógikus aktust munkálják meg úgy, hogy éppen emez őshumanista, platonikus tradíció művelése (az emlékező mindig egy másik emlékezőnek meséli a saját történetét, emlékezéseken keresztül teremtve meg a testek poiészisét, az erotika beszédét) válik a nihilum feltárulásának dekonstruktív közegévé és eseményévé. Emlékezésben, emlékezés által épül le az építmény és keletkezik nihilum az emlék helyén. Ennyiben a könyv bűn- és sorsértelmezése nem más, mint a lutheri értelemben újragondolt, teljes és hiteles töredelem (*contritio*), amelynek azonban ezúttal a feltáráson, a beszámolón túl az értelemadó, tehát folytatható-újja-építő esélye is belevész a sors és a névtelen büntetés semmijébe. A mindenbe, tehát a közösbe belesimuló, de viszonylatként már nem artikulálható egyéninek a teljes és szívből jövő töredelme, maga az el- és kimondás, mint radikális lehetőség és menekülés, éppen az összekapcsolódás, az értelmes, kauzális és minden egyéb értelmezési viszonylat összeomlását hozza elő. A történelem nevű emlék és az individuum nevű élmény szóltanul konok ellenállása tárul fel mindenemű rendezhetőséggel szemben, és ez az, ami sorsszerű, habár névtelen bűnösséggént jelenik meg. Amiért semmi, ami közös nem (vagy nem értelmezhetően, nem történetyszerűen) felelős, azért az egyéni életút hordozója mindig és mindenkor felel. Nietzsche nihilum-etikája ez, amely Kant mellett, pontosabban vele élesen szemközt a legszigorúbb modern európai morálfilozófia, amely nem ismer többé referenciát, instanciát, hanem a pusztá elvállalást, a tudomásulvétel üresen szabad tartásának hősiességét ismeri csupán. Ezen a ponton a bűnösség bevallása és a felismerés, a ráismerés nem teszi lehetővé a továbbértelmezés reményét, jövőjét, miközben egyúttal a sors ismét visszatér eredeti, archaikus alaktalanságába: kaotikus, szakadékos, vak erő és hatalom, amellyel kívül-belül az érthetetlenségben találkozunk. Anonim erő, amely a „neves” szereplők tetteit elmélyíti, alterálja, de nem magyarázza többé. Anonimitásnak csupán egyetlen szereplő a jelhordozója: az elbeszélő-főszereplő, akinek nem ismerjük egyik nevét sem. Hiszen az említett, hősie tudomásulvétel nihilista tartásáról a sorsnak nincs szava, ugyanis a sors nem beszél, nem kommunikál, tehát nevet sem adhat, hanem működésbe lép, elénk tornyosul. Nádas könyve azzal az illúzióval is leszámol, hogy ez a nonkommunikatív túlerő teljesen független lehetne az egyes emberi cselekedetektől és összefüggéseiktől, ámbár azzal is, hogy minden pillanatunkban felelnék érte. A felelősségvállalás értelmetlen tartásának éthosza éppen ebben a kettősségben rejlik. Ebben a sors-szabdalta és sorstalanul is bűn-terhelte fikciós világban a szó ismét a jaj-panaszba és a kiáltozásba vagy üvöltésbe regredál. A személyes vágystratégiák üdvös és gaz eseményei, illetve a kollektív történelmi teleológiák mítoszroncsokként jelennek meg önmagunk-

ról, akiknek mint lényeknek *nincs meghallója többé*. A szereplők jó és gonosz tettei ugyanis egy sajátos, táguló, távolodó, kiürülő, semmitő teret alkotnak, amelyből csaknem mindenki kitűnik vagy elszökik. Ily módon a rezponzivitás mint *ab ovo* etikai kérdéseket létrehozó centrum halkul vagy némul el, amelyből csak egy félig artikulált üvöltés szól ki: „Nincs megbocsátás.” A viszontválasz hiányát, illetve a történetben lejátszódó kipusztulását csak felerősíti az az eljárás, hogy Krisztián az utolsó előtti fejezetben a már évek óta halott barátja kéziratredékeihez fűzi a maga corrigendáját, ami az ő magányos élettörténetével csaknem azonos monologikus beszéd, ahogyan a Duna-parti faluban viszontlátott főszereplő utolsó ideje is efféle dialógusvesztett múlás csupán. A mottóban rejlő feszültséggel elindított sors- és bűnelbeszélés a test templomáról mint történelemről és mint vágyról, a Másik transzcendenciájának elvesztegetés-történetévé, megsemmisülésévé fordul, amelyben a kérdések csak a nihilum felől tehetők fel, mert nincs honnan és kitől jönnie válasznak, értelemadó meghallásnak, illetve: az értelemkonstrukciók a semmi leplei.

Kivételes egyensúlyérzékre és megvalósításának türelmére vall, hogy ez a könyv, a fentiekkel együtt, egyben a bűn- és sorsértelmezés szempontjából sem mondható apokaliptikus történetmondás-sorozatnak. Semmi jele annak az ezer oldalas szövegben, hogy az értelemadás drámai elhallgatásainak, az „értelmetlen” tartásnak és számadásnak lehetne olyan olvasata, ami minden apokaliptikus szöveg szerves jellemzője: a dolgok – úgymond – igazi arcának, az igazságnak mint végső dolognak a feltárulása vagy lelepleződése, a végről való tudás birtoklása, ami kényszerítőleg vonná maga után a helyreállítást, bennfentesen kinyilvánítva az „új ég, új föld” értelemkörét. Szó sincs a „rossz vég”, az ügyeletes világegyetem pusztulása mélyén derengő végleges, időtlen, „jó vég” ígéretéről. Van ugyanis egy másik, ismét Nietzsche is emlékező diszkontinuum-sorozat a könyvben, ami nemkülönben része a bűn- és sorsértelmezésnek, csakhogy annak ellenszólamaként: a pusztta megjelenések, a váratlan, esetleges és figyelemszerű epifániák szériája. Az időben azonnal eltörölődő jelenlét-megnyilvánulások üdvtörténelmi folyamatosság nélküli üdvösségei ezek, a vágy tragikumon túli nevetésének antinihilisztikus örökkévalóként imaginált pillanatai. A nem-konstrukciószerű, szabad bekövetkezések, túl a jón és a rosszon. Az „isten tenyerén ülünk” és egyben a tűszurkálás-jelenet, a disznó szülése és egyben az ölelés Melchior szobájában a tetőtérben, az idea/eidos látásának-megélésének kvázi abszolút pillanatai. Ezek a fogalom előtti és beszéd utáni, artikulációt transzcendáló szcénák nem megváltják, pusztán aszimmetrikusan jóvá teszik a visszavonhatatlanul jóvátehetetlent – megtörténnek, méghozzá hangsúlyozottan látás és láttatás, nem pedig történetmondás által. Ez a diszkontinuum-sorozat is hozzátartozik az utolsó mondatok „ilyen egyszerű volt minden” lapidáris sokértelműségéhez. Antinihilisztikus jellegük olyan jelenlétet teremt, ami szüntelen, sőt azonnali múlásában és eltörölődésében sem vonható vissza. Az egyedi, a pillanatnyi örökkévalósága, mint pusztta nyom és jelemlékeztető, cselekvő,

konstitutív mozzanat a poétikai létrejövetelben, miközben résztvevőit (kettős, hármas alakzatok) messze felülmúlja, mintegy passzív elszenvedőnek hagyva meg őket. *Valamit játékba hoz a semmivel és a történelemmel szemben, amire nem számítottunk.* Mindez nem hoz létre bármiféle erőegyensúlyt vagy „mechanikai” kiegyenlítődést. Ellenkezőleg: biztosítja és újrateremti a zártnak szimulált *Emlékiratok könyve* billenékeny, metastabil tragikomikumát. A logocentrikus metafizika és az érzések újraírásra váró, s ezúttal is kudarcot valló „metafizikája” közötti harc egyenlőtlen marad. A fent említett sajátos nihilizmustörténet túlereje és a régi beavatási rítusokhoz hasonló antinihilisztikus pillanatok ugyanis különbözőképpen tartoznak saját szériájukhoz, ismétlődéseikhez. Az előbbiek folytonossági láncot alkotnak, a történetek folyamatosan káoszba hulló folyamatában, az utóbbiak viszont semmilyen folytonosságot nem képesek létrehozni – nem is lennének képesek erre, mivel az egyedi-egyszer epifánia, a láthatóvá válás múltó-örökkévaló egyetemessége, amelyben megtörténik a *másként lenni, mint, illetve a másiknak-másikban lenni* csodája, radikálisan lerontaná és megcsúfolná magát bármilyen jelenlét-metafizika megtartásának komfortos illúziója által. Epifánia és az eltűnés „esztétikája” mélyen összefügg (lásd a 11. fejezet erdő-jelenetét.) Ily módon ismét csak túl a jón és a rosszon, Nádas regényének bűn- és sorsértelmező poétikájában ritkán, de nem egyszer megszületik, majd elhal a Jó igazságtörténete, mint szép alakzat, amelyre épp úgy nem áll rendelkezésre (már?) konszolidáló, belső, művészi hermeneutikai magyarázat, mint ama másik, túlerőben lévőre. Annyit jelent ez, hogy amiképpen a történelmi és individuális emlékezés lebontó dinamikát követ, úgy a pillanat epifánikus alakzatai szintén alárendelhetetlenek bármiféle történelmi és/vagy egyéni metafizikai konstrukciónak, ha komolyan vesszük az emberi és az „emberit” szüntelenül megkérdőjelező komédiánkról szóló számadást, mint pusztán elvégzendő, értelmére aligha rákérdezhető munkát, mely „ilyen egyszerű”. Az *Emlékiratok könyve* sors- és bűnértelmezése tehát valójában nem az, hanem: megszakadásokról beszámoló *eseményalakzat*.

Irodalom

NÁDAS Péter 1999. A felvilágosodás vegytiszta esete vagyok. Beszélgetés Halmai Gáborral és Tordai Csabával. In: *Fundamentum*, 4., 63–70.

Hózsá Éva

AZ ELMOZDÍTHATÓ *ÖRÖK* PETRI GYÖRGY VERSVILÁGÁBAN

Az *örök elmozdíthatóság* a teremtdő olvasói történet jellemzője. A Petri-én történetébe beleépült „kabbalisztikus” *örök* ugyanis szoborszerű, alig kilengő, toporgó, ismételt mozgástöredékeket tartalmazó, a méretlen idővel összefüggő kategória, amelyet egy feltételezett Petri-szótár valahogy így definiálna: *Olyan időköz, amelynek van eleje és vége. Ismétlődő, unalmas „időzés”. Ellenszerep. Mizantrópizmus. A profanizálás szakrális státusba helyezése. A szólózó én (ipse?) beszédmódja, modalitása, metanarratív, provokatív stratégiája. Tévedhetőség. Koptathatóság* (hiszen az európai líra is kopik).

Az olvasói narratívában azonban ez a „vándorszó” elmozdulhat, mindig új nevet kaphat, holott Petrinél például a körtehulla mindig körtehulla marad.

Petri-történetnek nevezhető az, amiről most szó esik, és mint minden konvencionális történetben, a narrált ebben az esetben is fontos. Az *örök* végérvényesen áthelyeződik az olvasói történetbe, a „ráolvasás”¹ történetébe, valahogy úgy, ahogy ez Örökmoliére-rel történt a Petri-olvasatban.²

Az „eszélyes” költő odaértett olvasója számára teljesen természetes az „örök” aurájának vizsgálata, hiszen ennek jelenvalóságát mind a recepció, mind az önrecepció bizonyítja. A *Megvilágosul* című vers szövegének kiáltott-suttogott „Örök vagy” megnyilatkozása (!), az *Örökhétfő* vagy Forgách András *Örökpetrije* (FORGÁCH 2000) csupán három jelentős mozzanat a sok közül.

A versért vívott küzdelem³ időköze befejeződött, ám az „olvasni mindig lehet” aspektusából többé nem a küzdelem vagy az úr-szolga-viszony a nagy kérdés, hanem az „örök” új neve, illetve a vele kapcsolatos diskurzus áthelyezése. A túllét állapotrajza és nézőpontja az eddigi recepcióban is kiemelt helyet kapott (Keresztury Tibor, Forgách András, Bányai János), noha az ironikus önrecepció a „túl soha” hiányában a verkli-lét tehetetlenségét, a föl-le (*Önarckép* 1990), valamint a -tól és -igtől-ig (*A fiatal Beckett*) beidegződött, vergődő túllépés-képtelenségét hangsúlyozta.

¹ Zsélyi Ferenc az epikus olvasat kifejezésnél találóbbnak tartja a ráolvasást. (ZSÉLYI 1994: 65.)

² A *Mizantróp énekeiből* utolsó két sora idézhető: „Olvassanak, ha akarnak, hogyha nem, / úgy is jó, csak hagyjanak végre már békén!”

³ Bányai János az *Amíg lehet* verseit a versért való küzdelem dokumentumainak tekinti. (BÁNYAI 200A: 177.).

Martin Walser (Walser 1998) szerepként definiálja a múltat, és a jelen pro-
duktumának tekinti. Szerinte ugyanis kevés ily mértékben szerepjellegű kate-
góriát mutatott fel az emberi tudat és magatartás, mint éppen a múltat, önnön
múltját. Petri György továbblép, a múltat *önmagának* nevezi, vagyis *örökké* je-
lennelvonak. Az *örök* tartama viszont addig tart, amíg én lehet az én. Története
csak az énnek lehet. Így fonódik össze az *örök* és az a *történet*, amely valamiféle
Petri-műfajnak (is) tekinthető. (Az önmegszólításnak csak múltja van).⁴

A líra kimondatlan történet, az epika a kimondhatóság kalandja, ennél fogva
másfajta olvasást feltételez.⁵ A beszéd- és olvasatváltás szándéka nyilvánul meg
Petri versvilágában, amikor – architextuális vonatkozásra utaló – *Novella*, *Törté-
net* vagy *Történet és elmélkedés* című versekre bukkan az olvasó. A szerepcsere
tehát tudatos, Petri kritériumai szerint a narratív versnek egyébként is szólnia kell
valamiről, az élettörténet olvasói narratíva, amelyben a szemiózis kérdése vető-
dik fel, hiszen a szétszórt élettörténet összehordatik, majd pedig megvilágítja éle-
tünket. A *Történet* és a *Történet és elmélkedés* metapozíciót elfoglaló narratív énje
kizökken a lírai műnemből, noha főként az első szövegben a dalbetétek a kétfajta
beszédmód határára és eltérésére láttatnak rá. Stanley Cavell Shakespeare-hősökre
alkalmazott „szkeptikus fanatikus” (CAVELL 1998: 477) fogalma az én nézőpont-
ját jelölheti, az állandó kíváncsiságot. A lírai én (a lírán belül) még a Lírán túlra is
lép. A történet típusú versekhez egy jellegzetes minőség kapcsolódik, ez pedig a
börleszk. A börleszk (csak így, angolosan) az élettörténetet vizsgáló lefokozó atti-
tűd, amely ugyancsak a másik két műnemhez kapcsolódik. Bergson mutatott rá az
ismétlődő cselekvések komikus hatására. Keresztury Tibor állapítja meg Petri hu-
moráról: „Az a végérvényesség erejével ható, kijelentésszerű beszédmód, mely egyre
kisebb teret enged a megszólalás elégikus, oldottabb alkalmainak, végtelenül távol
áll a retorikusság mindennemű válfajától. Elsősorban a versek nagyfokú szemé-
lyességének, intenzív érzelmi fedezetének és humorának köszönhetően. A jókedv-
től távol eső, szarkasztikus humor ez, szerepe a tébolyult nyugalom létállapotának
fanyar-keserű ellensúlyozása, elviselhetővé tétele.” (KERESZTURY 1992: 27).

Petri politikai versei valóban felmutatják a kontrasztot (például *A tábornok-
hoz*, *Leonyid Iljics Brezsnyev emlékére* stb.), viszont az említett börleszk esetében
nincs igazi kontraszt, csak ismétlődés. A történet-versek önvizsgáló narrátora, aki
kimondhatatlan és kimondható, külső és belső között közvetít, a szétszórt meg-
történést a szituációhoz illő látvánnyal mondja ki, szabályos, „kánoni” börleszk-

⁴ Bányai János foglalkozott az örök jelennel, Pilinszky nézőpontjával vetette össze (BÁ-
NYAI 1995: 116–117.)

⁵ Petri György mondta Forgách Andrásnak 1992-ben: „Én alapvető életproblémaként
élem át, hogy az ember saját belső adottságai miatt képtelen észrevenni a nyilvánvaló
igazságot. A *mizantróp* is, a *Tartuffe* is, mondhatni a tévedések tragédiája. A pátosz
rejteketukon lopakodik.” (*Beszélgetések Petri Györggyel* 1994: 113) A szerző a kanoni-
zálhatóság veszélyét tagadta Kisbali Lászlónak adott interjújában (Uo.: 82).

kel, amely a bohóc- és marionett-léttel foglalkozó versekhez hasonlóan a szabadság kérdéséhez köthető. A bórleszk látvány az élettörténet, a „mókás életke” nézőpontja, inkább a történethez illő *hasonmás*, mint a lírához kapcsolódó *metafora*. Az evidenciahiányos világban (Heidegger szavát kölcsönözve) „háborzon-
gatóan” közelít az evidenciához ez a mozgalmas, mégis lassított, sőt leálló vízió, amely a travesztia és a film beszédmódját idézi, a jégolvadás halmozott pusztulásának képe vagy a menekülés láttatása legfeljebb a kimondhatatlant ellensúlyozza. Nem kelt komikus hatást, ezért kell megnevezni/elnevezni: *bórleszk*. A konkrét várostérhez és folyóhoz kapcsolódik, vagyis a Petri-élettörténetet összehordó térhez. A bórleszk, amely az utánzás utánzása, természetesen más Petri-szövegekben szintén megjelenik, főként a hasonló „szöveggiliszták”-ban, például a *Bibó temetésében* a túlélők színpadias ocsmánysága, a jelenlevők felvonultatása töredékeiben emlékeztet erre a hatásra is, viszont a kiélezett kontraszt komikus eredményt hoz. Petri-én nem is nevezi *bórleszkn*ek. Az *Amíg lehet* kötet versei közül furcsamód a *Portrészerrű* hozható a történetversekkel leginkább összefüggésbe, mert ez a szöveg rejtett, lefokozott, tárgyiasult élettörténet-törmelék, végzetesen törmelék, amely penészes vízióival a bórleszk és groteszk műlékonyságát végleg jelenvalóvá avatja. A lírai én ironikus *közvetítő* én és én között. Látszólag éppen az egyénítés marad ki, hiszen az önazonosság kételye merül fel, ezért áll fenn az evidenciahiány, amelyre a cím utal: *Portrészerrű* (mint: halálszerű). Az értelmezés kulcsa megint a metanarratív nézőpontban rejlik. A lassítás módszere, valamint a portréírásra jellemző kubista töredezettség, amellyel Barthes foglalkozott, ebben a portréformálásban is megfigyelhető, de némi parodisztikus beütéssel, valamint az objektív líra architextuális vonatkozásai ugyancsak figyelmet érdemelnek.

A *Történet* szövegében kapott helyet az (adys) örök Petri-kérdés:

„És különben is: szabad-e
a mindennapi életet
nem-mindennapi szemmel nézni?”

A költő-szerepből való „kiszólással”,⁶ az írhatóság szabadságának ezzel a vetületével sokat foglalkozott a recepció, de nem véletlenül került be az idézett kérdés éppen a lírai horizontot kitágító *Történet* című szövegbe. Az ironikus én ambivalenciája a választ magában rejtő kérdés *irányával* függ össze. A kockázatot örökké vállaló Petri-én fordított szempontú kérdést tesz fel, amikor a nyelvi magatartás kételyei felmerülnek. Nem a Földényi F. László által említett „koz-
mikus cenzúra”, hanem a „kozmosz én” válik irányadóvá.⁷ A „Történet” pedig ott ér véget, ahol a Regény kezdődhetne.

⁶ Bányai János „közbeszólás”-nak értelmezi.

⁷ Földényi szerint az egyén legkésebb az elmúlás pillanataiban mégiscsak részesül a kockázat szabad és lázító élményében. (FÖLDÉNYI 1990: 195).

A nézőpontok szakadása/szakadéka a metaforákéhoz hasonló, ezt Schein Gábor kutatta a hatvanas évek magyar lírájában (SCHEIN 2000). Petri György utolsó kötetében azonban megfigyelhető némi közelítés, a metaforaszakadás áthidalása.

Michel Foucault (Blanchot nyomán megfogalmazott) definíciója ide kívánczik: „Irodalmi tér az, amelyet prédaként tűzbe kell vetnünk [...] Az irodalmi művek úgy keletkeznek, mint valami, amit már tűz emésztett.” (SCHIMIZU 1998: 667–8). Foucault tűzfészek-metaforája az örök veszélyeztetettség és a túlélhetőség lehetőségét veti fel, de természetesen a szenvedély tüze az örök dilemma. Petri az oppozícióként képződhető dermedt jég- vagy hó-állapotot is felveti, főként ha a *Metaforák helyzetünkre* nézőpontjából gondolkodik az olvasó. Hasonló befogadói tapasztalat fűződik az *Ábránd* végletes szeretet- és pokol-elutasító gesztusához, amely a mitikus horizont felőli értelmezést teszi lehetővé, ám a mitikus emlékezet parodisztikus értelmezése szintén bekerül az olvasói mozgástérbe. A végletek Petrinél az elutasító attitűdben tartoznak össze, viszont az *Amíg lehet* kötet záró verse (habár éppen *reggelvers*!) a költői én által tekinti közelíthetőnek, először kapcsolja össze az izzó és a dermedt elszakadókat, erre egy hasonlattal mutat rá a szöveg zárata: „mint izzó jégdarab / delel a téli Nap.” Az if-szintézis megtöri az örök attitűdjét. A *Történet* valahol itt befejeződhet...

Ha az olvasói történet az „örök” nyomán halad tovább, az örök és a *mind-örök* relációja szintén előtérbe kerül. 1956 állandósultsága és a szerelem mint lét-probléma fokozottan örök. A szerelmi költészet nehézségeit (külön vers szól erről) a *Történet*hez hasonlóan a kimondható és kimond(hat)atlan metapozíciója adja, felmerül a barthes-i (jelek ellenében ható) „szeretlek” kiejtésének kérdése, valamint a tekintetek metakommunikációja (BARTHES 1997: 186–7), amely a halál (a lét, a minden) szintjére kerül a tekintetek hierarchiájában:

„Ezért hogy csak a
szerelmesek mernek egymásra nézni,
kinek – többet vagy kevesebbet-e? –
a halál mindenképpen mást jelent,
mivel érzésük ismerős vele.
Feltűnt már? Legrégibb barátok is,
Véletlenül egymás szemébe néztek,
zavartan fordítják fejüket el.
A szem, mondják, beszédes. Ez nem igaz.
Néma – mint a feltárult rejtalem.
Mint a megdöbbenés. A rémület.
Mert egyszerre tárul fel benne minden.”

(A szerelmi költészet nehézségeiről)

A szemek találkozása kozmikus, patetikus találkozás, csend-kommunikáció. Petri látószögéből: *kizökkenés*, a hagyományos Örök (a romantika öröksége?!) szólítja meg. Ha tehát a költői én nem artikulálja a „szeretlek”-et, akkor más bizonyítékokra kell koncentrálnia. A szerelem ilyenkor *ábrázolódik* (Roland Barthes), az egyént a szerelmi jelek „reaktív instanciája” irányítja, eltávolodik a nyelvi jelek világától. A szem nem beszél, ám a vágyott, szimultán „minden” rejlik benne; ez az a pillanat, amikor a költői én a nyelv határán mozog, és nem vállalja a kimondott szó felelősségét. Hiányzik a háló, a kapaszkodó, marionett-kötél sincs, egészen másfajta, a túlba átívelő kötelék ez.

Ebben a versvilágban a *kizökkenések* által megteremtődik a „mindörök”. Nem a feltámadással kapcsolatos (Petri-én nem lát, csak földalatti, férges perspektívát, a szerelmes feltámadása ugyancsak hasztalan), hanem a *kizökkenés* felismerésével, és ebbe a sorba a szerelmi történetek ismételhetősége is beletartozik. A „lost forever” tudomásulvétele megszakítja a folytonosságot, de kezdődhet egy új „tett”. Az *Októberi capriccio* a *Mindörök* verse, a tíz napra *kizökken* *mindörök* időé. Az egyén azonban nem ennek helyretolására született.

A versszervező poént a toposzok, a slágerszövegbe illő, dúdolható közhelyek adják. A notáció szempontjából éppen az angol nyelvű klisék tűnnek fel. A líra mint instrumentum a politikusok narratívájával való ironikus összevetésben nevezhető meg. A *mindörök* valamiféle személyes határhoz, határeltolódáshoz, határhelyezethez kötődik, amely nyelvi határ is, amolyan Petri-féle *amen*. A határ után valami folytatható. Minden, ami logikailag örökkévaló, éppen a racionális énben vet fel kételyeket.

A „mindörök” Petri esetében „magánjellegű” kategória, amely a *kizökkenés* felfedezésével, az ezt megelőző és követő öninterpretáció különbségeivel függ össze, de mégis a kontinuummal és a hagyomány atmoszférájával. Az én kimondja azt, ami ilyenkor lezárult és megváltozott. Petri-én szempontjából a *kizökkenés* az időhöz kapcsolódó önkizökkenéseként értelmezhető. Az egyén zökkenhet ki végérvényesen, *mindörökre* az időből. A *Kizökken* *idő* (*Előhang egy folytatásos versregényhez*) című szöveg zárata így hangzik:

„A *kizökken* *időre*, amiről pedig irandó lettem volna,
már nem is maradt *idő*. Kifutottam az *időből*.
Úgy belebonyolódtam a barátságunkba. Eképp hát mégiscsak
esett szó, sőt, másról sem esett, mint az *időről*.
Az *időről*, amelyből *kizökken*tünk
végérvényesen és *mindörökre*.”

Az *örök-mindörök* kilengéshez az egyszerűség esztétikája társul (ha ez esztétikaként nevezhető meg); valahogy úgy, mint Paul Valéry hőse (*Eupalinosz vagy az építész*), az egyszerűség komplexitását és titokzatosságát kutathatja az olvasó.

Az utolsó Petri-versekben a lírai én, aki örökké a változásokban kételkedett, a részletek apró mozdíthatóságát tanulmányozza, az önismereti narráció itt fokozottabban működtethető. A mozdulatlanság státusa változik, hiszen az én az utolsó kizökkenést nem éli túl.

A szkeptikus, fanatikus beteg a Kosztolányi-féle „Jobb volna élni” variánsaival és az Úrral „bíbelődik”, Görgey bűnét, a fegyverletételt pedig a legfőbb értékke emeli. Csak itt a reggel a bánatos fegyverszünet.

A megszakítással összefüggő idézetek mellett a verbális anyag fogyatkozásának vizuális jelei ugyancsak megnyilvánulnak. Petri pályáján korábban is jelen voltak a fogyatkozó vizuális figurák, a redukció sajátos megnyilvánulásai, most azonban valamiképpen ártértékelődik az anyagfogyatkozás. Poétikai szempontból különösen értékesek az archetipikussal vitába szálló vizuális leépítések, amelyek többnyire az architextualitást értékelik át. A gyógyító formula halálformulává változik (ahogy az életrajz is halálrajzzá), ellenmágikus lehetőséget képvisel. A „kabbalisztikus” szövegek parodisztikus jellege szintén említést érdemel. A szemlélet, a felvetődő ontológiai kérdés Mándy Iván zeneeltűnés-mozzanatával hasonlítható össze, különösen ha a két szerző intermediális szempontjait is értelmezi a befogadó. A *Chopinről* című tízsoros öninterpretáló vers a *mindent* bontja le (már nem hordatik össze, ami szétszórattott), a középbe és befejezettségbe helyezett Kosztolányi-parafrázis („De jó lett volna élni...”) akár szimmetriát eredményezhetne, de a sor az írásjelek folytán megnyílik, és ezután Örkény *Zászló* című szövegéhez hasonlóan a groteszk leépítés következik. Az utolsó valcer vagy menüett toposza láthatóvá válik. Petri az archetípust és -tipikust sem tartja minden időben beilleszthetőként számon, mint például Szentkuthy. A vezér archetípusa némiképp kötődik a hagyományhoz: az örök hatalomban hisz, ezért válik nevetségessé. Talán a nagypapa szituációhoz köthető magatartása tölt be más szerepet a régebbi szövegekben, de az ironikus nézőpont ezt is megkérdőjelezi. Az obszcén az utolsó szövegekben a test megfigyelésével kapcsolatos, a szerelmi obszcenitást ezek a részletek kompenzálják. Az obszcén áthelyezése lefokozó attitűdöt mutat, Petri-én nem csatlakozik a Kosztolányi-nagysághoz, de megszólítja őt a betegségversek hagyománya. Bekövetkezik az az átváltozás, amelyre Barthes a szerelem tekintetében hivatkozik: az obszcén egybeesik a megerősítéssel, az amennel, a nyelv határával. A kimondott obszcén viszont már nem lehet annak végső foka, hanem legalább az „alakzat villogásán keresztül” visszakérül a társadalom vérkeringésébe (BARTHES 1997: 215). Petri-én élni akar, ez pedig az ő esetében is megbocsátható.

Adam Zagajewski, aki a száműzött sorsát személyesen is megismerte, mint Petri György a politikai villanásokat, nem tartja definiálhatónak a költészetet. Erről így vélekedik: „Csábító dolog lenne a költészetet köztes mozgásában szemlélni, mint a legfontosabb vehikulumok egyikét, amely tettekre serkent, és arra, hogy megértsük, a szenvedély megelőzi az iróniát. A szenvedély a világ izzó éneke, amelyre saját fogyatékos dalunkkal felelünk.” (ZAGAJEWSKI 2000: 621).

Petri az örök aspektusából, fölényes attitűdjével szemlélte ezt a szenvedélymozgást. A tévedhetőség, a rilkei kitartás sugalló parancstudatával folytonosan harcolt a versért, tette ezt az örök büntudat létjogosultságának elismerésével. Az ironikus én az olvasó gyarló játékát szkeptikusan fogadta, az „*I am here. You are there.*”⁸ szokványos gesztusával számolt az olvasatok mindenkori meglétével. Az *abba nem maradóval*. Még végső kizökkenésében is provokatív szózatot intézett a mindörök olvasóhoz, aki túléli és befogadja ezt a végleg kizökcent Történetet. Petri-én meggyőződése, hogy az olvasó az elmozdításra, nem pedig a helyretolásra született.

Irodalom

- ALFÖLDY Jenő 1997. A látható történet avagy fejlődés-e a költészet históriája? In: *Orpheus*, 20., ősz, 149–160.
- BÁNYAI János 1995. „Talán nem is lesz”. Petri György: Valami ismeretlen. In: B. J.: *Talán így. Könyv és kritika III.* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 113–122.
- BÁNYAI János 2000a. „Amíg lehet”. Petri György új versei. In: B. J.: *Mit viszünk magunkkal?* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 176–179.
- BÁNYAI János 2000b. „Kezdhettek folytatódni” (Petri György 1943–2000). In: *Magyar Szó*, július 22., 7.
- BARTHES, Roland 1997. *Beszédtüredékek a szerelemről*. Ford. Albert Sándor. Atlantisz, Budapest
- Beszélgetések Petri Györggyel* 1994. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest
- BÓKAY Antal 1993. A történet peremén. Posztmodern narratív stratégiák József Attila Szabad ötletek jegyzéke című művében. In: B. A.: *Szintézis nélküli évek*. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs
- BÖHM Gábor 1998. Irodalom, filozófia, nyelv(használat). In: *Irodalom, nyelv, kultúra*. Sensus. Jelenkor, Pécs, 33–63.
- CAVELL, Stanley 1998. A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában. Ford. Komáromy Zs. In: *Helikon*, 4., 462–477.
- DERRIDA, Jacques 1994. A struktúra, a jel és a játék az embertudományok disz-kurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon*, 1–2., 21–35.
- FARKAS Zsolt 1996. *Kukorelly Endre*. Kalligram, Pozsony, 1996
- FOGARASSY Miklós 1971. Kelet-európai költő versei 1968–70-ből. Petri György költészete. In: *Híd*, 10., 1050–1063.
- FORGÁCH András 2000. Örökpetri. In: *Jelenkor*, március, 305–321.
- FÖLDÉNYI F. László 1990. *A túlsó parton. Esszék 1984–1989*. Jelenkor, Pécs
- KERESZTURY Tibor 1998. *Petri György*. Kalligram, Pozsony

⁸ Utalás a *Valahol megvan* egyik versére.

- KERESZTURY Tibor 1992. Csömör és poézis. In: Keresztury Tibor – Mészáros Sándor: *Szövegkijáratok*. Dialógus, Budapest, 7–29.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1993. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest
- LENGYEL Balázs 1990. *Visszatérés*. Jelenkor, Pécs
- MARNO János 1991. *A vers akarata*. Tevan, Békéscsaba
- MÉSZÖLY Dezső 1975. Molière-napló. In: *Molière műhelyében*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 97–148.
- SCHEIN Gábor 2000. A metafora esetei (Poétikai változások a 60-as évek magyar költészetében). In: *Alföld*, 6., 52–77.
- SCHIMIZU, T., Watanabe M. 1998. Gespräch mit Michel Foucault. In: *Sinn und Form*, 5., 649–672.
- SCHMITZ, Hermann 1999. Ironie und Pathos im nachromantischen Zeitalter. In: *Sinn und Form*, 6., 862–880.
- RADNÓTI Sándor 1991a. Valami az első szamizdat verseskötetről. Petri György: Örökhétfő. In: R. S.: *Recrudescunt vulnera*. Cserépfalvi, Budapest, 304–313.
- RADNÓTI Sándor 1991b. Megmenthetetlenül személyes. Petri György: Valahol megvan. In: R. S.: *Recrudescunt vulnera*. Cserépfalvi, Budapest, 314–333.
- RIFFATERRE, Michael 1990. Compulsory reader response: the intertextual drive. In: *Intertextuality. Theories and Practices*. Ed. By Michael Worton and Judith Still. Manchester University Press, Manchester and New York, 56–77.
- TARJÁN Tamás 1980. *Fiatal magyar költők 1969–1978*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- WALSER, Martin 1998. Vergangenheit als Gegenwart. In: *Neue deutsche Literatur*, január–február, 7.
- ZAGAJEWSKI, Adam 2000. Verteidigung der Leidenschaft. In: *Sinn und Form*, 5., 613–625.
- ZSÉLYI Ferenc 1994. *A másik szöveg*. JATEPress, Szeged

Rákai Orsolya

KÉKHARISNYA-ÉNEK

Gondolatok „egy” publicisztikai attitűdről

Mielőtt bárki elhamarkodott következtetéseket vonna le: a címben szereplő 'ének' nem valamiféle dal, hanem az 'én' szó többes száma. Egy kékharisnya még annyit sem énekel, mint egy (kitömött) hattyú. Előadásom során néhány olyan kérdést szeretnék megvizsgálni, amelyek Esterházy Péter *Egy kékharisnya följegyzéseiből* című kötetében szereplő én-ekkel, beszélőkkel kapcsolatban vetődtek fel. Publicisztikáit kezdettől értelmező figyelem kísérte, s e figyelem jórészt arra irányult, hogy megállapítsa az „alkalmi írások” helyét az alakulóban lévő életműben. Németh G. Béla műfaji, hangnemi változatosságuk mellett öniróniájukat emeli ki, hangsúlyozva, hogy épp e két momentum biztosítja az érvényes megszólaláshoz szükséges távolság megteremtését (NÉMETH G. 1992). Cikkének címe (*Egy független közíró*) is mutatja, hogy igyekszik egy bizonyos, nagy európai hagyományokkal bíró közösségi, nyilvános beszédmód képviselőjeként meghatározni Esterházyt, ugyanakkor reményét fejezi ki, hogy a szerző nem váltja tehetségét végképp az alkalmi közírás aprópénzére.

Szilágyi Márton finom és részletes elemzése számos olyan momentumot kiemel, amely a későbbi értelmezők számára is érvényes kiindulópont maradt. Ezek a momentumok Esterházy epikájának és publicisztikájának közelítését eredményezik, pontosabban az utóbbi beolvasztását, beillesztését az epika szempontrendszerébe. Ilyen mozzanat a halacsjáról szóló rövid szimbólumelemzés, de különösen annak kiemelése, hogy ezekben a kötetekben (*A kitömött hattyúban*, *Az elefántcsonttoronyban* és *A halacska csodálatos életében*) a szerző „egy a regényeiben kipróbált, megedzett személyiségmodellt és narrációs technikát váltott át az alkalmi megszólalás vegyes formáira” (SZILÁGYI 1995: 140). Épp ezeknek az eszközöknek az új közegben való kipróbálása eredményezi, hogy ezek az írások lényegében laboratóriumul szolgálnak, kísérletező átmenetet képeznek egy újabb nagyepikai korszak felé (SZILÁGYI 1995: 145). Szilágyi azonban felhívja a figyelmet a különbségekre is. A publicisztika mindenkorri narrátora ugyan tartalmazza az alanyiságnak azt a (nem elhanyagolható részben önironikus) „önéletrajzi” elemét, ami Esterházy regényeiben is fontos, itt azonban ez más szerepet kap: a felhatalmazás mozzanatának a közösségi metafizikától megfosztott, deheroizáló és szubjektivizáló újrafogalmazását teszi lehetővé, írja, annak révén, hogy így a nyilvános megszólalás a beszélő életútjának és életformájának természetes reflexévé válik (SZILÁGYI 1995: 141). Épp ez az,

ami a későbbi szövegekben (azaz a *Kékharsnyákban*) veszélybe kerül: ezekben ugyanis, olvassuk, Esterházy „minden fenntartott alkotói szemlélet és stílári elegancia ellenére” nem tudja teljesen elkerülni „a mechanikusságot, a megszólalás előjogát fenntartó kivételes személyiség szerepét, amely a magyar irodalom egyik tradicionális tehertételének következménye: a közélet valaminő befolyásolására vállalkozó író társadalmi-szociológiai pozíciójából adódó hagyomány.” (SZILÁGYI 1995: 143)

Szirák Péter Esterházy publicisztikáinak nyelvi magatartásformáját egy Gadamer-idézzel illusztrálja, mely a másik nyelvről, a másik nyelvének megközelíthetőségéről, megtanulhatóságáról szól (s egyszersmind a közbeszédhez szükséges szemantikai, pontosabban hermeneutikai optimizmus záloga): a nyelv „teljes egészében átfogja azt az idegenséget, amely ember és ember között tornyosul, és egyre újabb zavarokat okoz. Ebben azonban benne rejlik legyőzésének lehetősége is. Mert a nyelv beszélgetés. Keresnünk kell, és meg is tudjuk találni a megfelelő szót, amely eléri a másikat, sőt, meg is tanulhatjuk az idegen nyelvet, a másiknak a nyelvét. Átmehetünk a másik nyelvbe, hogy elérjük a másikat.” (GADAMER 1991: 339. Idézi: SZIRÁK 1995: 87) A problémát az okozza, hogy úgy tűnik, ez a másik, és vele együtt a nyilvános társadalmi kommunikáció tere is, eltűnt, megváltozott; a beszéd többé (megint egyszer) nem lehetséges úgy, ahogyan eddig. Bár Esterházy több helyen visszautasította azt a gondolatot, hogy válságban lenne, vagy hogy a regény, netán maga a nyelv válságban lenne, pontosabban nagyobb válságban, mint amilyenben mindig is van, az említett változást általában egyfajta „válságperiódusként” értelmezik, amelynek tünete épp a beszélő attitűdjének megváltozása (mégghozzá negatív, mert a kötöttség, a jelölők játékanak lehatárolása, az irónia korlátozása irányában történő megváltozása, ahogyan azt pl. a *Hrabal könyvéről* írott elemzésekben olvashatjuk).

„Esterházy Péter közírói tevékenysége időben egybeesik a szépírói megtorpanás szakaszával”, írja Kulcsár Szabó Ernő is (KULCSÁR SZABÓ 1996: 241). E megtorpanás a referencia és a fikció közti ingadozásként, „a világra irányított szó és a beszédhelyzet »tudásából« származtatott nyelvhasználatként írható le” (KULCSÁR SZABÓ 1996: 248 és 253), amelynek során (különösen a *Kékharsnyák* közt) „a kijelentések olyan elhelyezkedésével van dolgunk, amelyek valóban kevésbé engedik meg a mondottak receptív defigurálódását”, „jelentősen csökken a szöveg értelmezéssíkjaiknak száma, s a jelentés rétegzettségének hiányában szűkül az odaértett recepciók műveletek mozgásteré” (KULCSÁR SZABÓ 1996: 249). Az értékítéletek egyre kevésbé vannak megindokolva, s egyre kevésbé ironikusak, a vélemény szubjektivitása egyre nagyobb teret nyer, ugyanakkor, olvassuk, egyre jelöletlenebb: a kijelentések struktúrája nem reflektál kellő mértékben erre a szubjektivitásra, „sokkal inkább a nyelvi fellépés előjogát, mintsem a beszéd nyílt reflektálhatóságát biztosítja” (KULCSÁR SZABÓ 1996: 249), ami elkerülhetetlenül egy új, jellegénél fogva ismét generalizáló (azaz politikai akcentusú) képviseleti beszédmódot eredményez (KULCSÁR SZABÓ 1996: 253).

De mi az a kékharisnya? – Esterházy publicisztikáinak köteteiről írva Szilágyi Márton azt írja, hogy e gyűjtemények folytatólagos voltát mutatja az is, hogy „szerzőjük állat-emblémával jelölte meg őket: előbb a hattyús könyv 1988-ban (*A kitömött hattyú*), majd 1991-ben az elefántos (*Az elefántcsonttoronyból*) és a halacska (*A halacska csodálatos élete*) látott napvilágot” (SZILÁGYI 1995: 138). A felsorolást folytatva mindenekelőtt azt kellene megtudnunk, milyen állat a kékharisnya, és rendszertani besorolása milyen megfigyelői, megszólalói pozíciókat eredményezhet.

A kötet borítójának tanúsága szerint az emlősök rendjébe tartozó orrszarvú, avagy rinocérosz egy alfajával állunk szemben. A borítón látható, meglehetősen rezignált tekintetű példány Albrecht Dürer rajzáról származik, lábait utólag rámásolt kék folt (talán tinta?) borítja, mely kis jóakarattal harmonikázó kék lábszárvédőnek is értelmezhető. A rinocérosszal kapcsolatosan általában két attribútumot szoktak kiemelni: vastag, szinte páncélszerű bőre miatt a sérthetlenség, illetve az érzéketlenség metaforája, az orrán lévő tülkök pedig az analógiák rendszerében gondolkodó mágiában az egyik leghatékonyabbnak tartott afrodiziákum.

A 'kékharisnya' szó etimológiáját vizsgálva egy merőben más értelmezés is kínálkozik. A *Magyar Értelmező Szótár* szerint „a művészetek iránt rajongva érdeklődő, de rendszerint csak tudálékos és műveltségét fitogtató nőt” jelent, roszszálló, pejoratív értelmű, elavulóban lévő szó. A fogalom, írja *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, 1750 körül keletkezett Angliában, ám első előfordulása nem egy nőhöz, hanem egy férfihöz, bizonyos Benjamin Stillingfleet nevű botanikushoz kötődik, aki a szokásos fekete harisnya helyett kéket hordott, és Elizabeth Montague irodalmi szalonjának látogatói közé tartozott. Állítólag róla nevezték el az egész társaságot *The Blue Stocking Society*-nek. A kérdés azonban változatlanul az, hogy a nyilvános megszólalás szimbólumaként mit implikálhat, illetve mire lehet jó a rinocérosz, jobban mondva az említett nőszemély.

Az értelmiségi nyilvános megszólalása tulajdonképpen egy felvilágosodáshoz kötődő értelmiségi-szerep, a figyelés vállalása, írja Esterházy publicisztikái kapcsán Szirák Péter. Ennek a figyelésnek a technikai megvalósítására eleinte alkalmasnak bizonyult az a narrációs technika és személyiségmodell, amelyet Esterházy a regényeiben alkalmazott; az a beszédmód, „amelynek a legfontosabb jegyvé a distanciaterepítés, a szcenírozás és a szituálás kidolgozottsága, az ellenpontoszó egyensúlyszerkezet vált, valamint a horizont lezáródásának »fékezése« a paralógia révén.” (SZIRÁK 1995: 87.) Épp a civil én és a publicisztikában megszólaló állást foglaló én-ek, elbeszélők közti distanciaterepítés adott lehetőséget arra is, mondja Szilágyi Márton, hogy az olvasó hasonló stratégiákkal közeledjen Esterházy alkalminak is nevezett publicisztikai írásokhoz, mint regényeihez (SZILÁGYI 1995: 140). Időközben azonban megváltoztak a viszonyok, s ez közvetve rávilágított a két műfaj hasonlóságokon túli alapvető különbségeire.

Ezeket a különbségeket taglalja már az elefántos kötet utolsó előtti írása a félreértett cikk micimackói önelemzéséről, melynek során az említett cikk egyrészt rájön, hogy őt, szemben például egy regénnyel, félre lehet érteni, másrészt arra, „hogy itt most nincsen semmiféle közmegegyezés, megszűnt, ami volt, összedőlt, nincs tehát, ami alapján értelmezhetnénk a dolgainkat. Nem tudni, ki kicsoda. Hogy ez őt is érinti, arra nem gondolt eddig.” Mindezek után pedig szinte reménytelen feladatnak látván „a szavak gondos újramérlegelését” és a világ kövenkénti felépítgetését, kiábrándultán elalszik, és a számára lehetséges kiutakról álmodik, amely kiutaknak a jelen körülményeket tekintve természetesen egyike sem lehetséges: „Álma első felében fároszként világított, és hálás hajósok csókolták a lába nyomát [gyönyörű!], a második felében pedig magas rangú kormánytisztviselők postafordultával válaszoltak magas rangú művészeknek, és ennek az ég adta világon semmi jelentősége nem volt, álmában.” (ESTERHÁZY 1991: 182–183)

Az összedőlt világban nem az a fontos, *mit* mond az ember (a cikk), hanem az, hogy *honnan* mondja, hiszen megszűntek ezt a „mi”-t biztosító, korábban (látszólag) gond nélkül feltételezett, feltételezhető jelentések – az értelem tehát helyi értékke válik. Hogy ilyen körülmények között nemcsak a véleménymondás válik lehetetlenné, de maga a figyelés is, azt jól mutatja Kulcsár Szabó Ernő már idézett kritikája is, hiszen, mint írja, a „honnan” kérdésének meghatározóvá válása (amit ő Esterházy újabb publicisztikáira is különösen érvényesnek érez) értelmezhetetlenné, mert az eredet helyéből fakadó egyetlen értelmet rögzítővé teszi a beszédet (KULCSÁR SZABÓ 1996: 249–250).

Olyan beszédpozíciót kellene tehát találni, ami „nincs”, amit nem lehet azonosítani semmivel, nincs hagyománya, mert immár nincs érvényes hagyomány. A hagyomány érvényességét, igazságát is újra kell teremteni, ami (egy író számára) a gyakorlatban azt jelenti – amint azt Esterházy az elkövetkező évek során számtalanszor elmondta –, hogy újra kell tanulni magyarul, újra meg kell ismeri az ismeretlenné vált szavakat. Az összedőlt világban politika sincs, erkölcs sincs, művészet sincs: szavak vannak, melyeknek valaha feltételezett jelentéséről kiderült, hogy nem létezik. Nincs minta többé, hogyan lehet bármit is „komolyan venni”, hogyan lehet problémákat érezni és megfogalmazni, nincs minta az érvényes avagy hiteles nyilvános megszólalásra. Hirtelen mintha szükség lenne erősebb eszközökre, időnként a kritika irónián túli, pátosszal határos területeire, ám nincs minta arra sem, hogy ez honnan, kinek a hangján csengene őszintén – már csak azért sem, mert mindettől eddig megvédett az „érvényes (és hallgatólagos) közmegegyezés”, amely erejét és hitelét épp abból nyerte, hogy nem kellett kimondani, nem kellett megfogalmazni, elég volt *rámutatni*, akár a finom irónia eszközeivel is, elég volt lebegtetni a jelentés problematikáját; nem kényszerült, úgymond, az ember olyan veszélyes és manőverekre, mint a „jelentés keresése”, nem kényszerült olyan kétélű mondatokat kimondani, hogy „eltűnt” vagy „megváltozott” a „jelentés”.

Esterházy 90-es évek első feléből származó műveiről szólva az elemzők szinte mindig kiemelik ezt az irónián túlnyúló, tőle szokatlan hangot (különösen a *Hrabal könyve* és a *Kékharisnyák* kapcsán), általában elítélően. Ez a hang tulajdonképpen az említett önelemző cikk létezési, „építgetési” kísérlete: csupa olyasmiről kezd ugyanis beszélni, ami korábban „nem volt téma”, úgymond „nem kellett, hogy téma legyen”, fájdalomról, hitről, erkölcsről, Szarajevóról, Európáról, sőt! irodalomról és hasonlókról. Olyasmikről, ami a közírás témája különösen nem volt, legfeljebb vasárnapi prédikációké. Ám most nincs ez a „köz” sem, de legalábbis nem egy van, hanem sok, játszik a szöveg: van például Corvin köz, van a comboknak rózsza-köze (ESTERHÁZY 1994C: 71), és van köze valaminek, valakinek még csak nem is valamihez, csak úgy, általában: köze (ESTERHÁZY 1994d: 74), van köz, amelynek szereplői vannak (Esterházy 1994a: 81), de köz, közösség, az nincsen. Nincs mivel azonosulni, és nincs mitől távolságot tartani sem – az összedőlt világ publicisztikájában épp az a distancia tűnik el, amely a korábbiakban regényt és cikket egymásba olvashatóvá tett a felkínált olvasói stratégiák szintjén.

Nemlétező helyen állva (nem-állva) nemlétező dolgokról beszélni: erre való a kékharisnya. Ha a rinocérosz egyik legfőbb attribútuma az érzéketlenség (ami ebben a szituációban szintén hasznos), a kékharisnya maga a nemlétezés, a tagadás. A 19. században a kékharisnya olyan sajátságos lény, amelynek minden rendszertani besorolása csődöt mond: nem nő és nem férfi, nem profi és nem dilettáns, nem író és nem olvasó, minden kategóriában „inkább a másik”. Ahol megnevezik, azaz kékharisnyának nevezik, ott éppen ezért soha nem szólalhat meg érvényesen, soha nem vehet részt száz százalékgig a beszédtárgy biztosította tudományos közösségben. A tárgy mindig rajta szűrődik át, mintegy szennyeződik általa, gondolatai nem gondolatok, hanem az ő gondolatai, beszéde mindig róla magáról, a saját abszurdításáról szól – legalábbis így értelmezik, s ezáltal rekesztik ki.

Olvasó olvas és gyanakszik: ennyire egyszerű volna? Minden a zokni – pardon, a harisnya – színén múlik? Mi ez az apokaliptikus szöveg az összedőlésről?

Foglaljuk össze: a publicisztika, a közírás mindkét eleme (köz és írás) megváltozott, pontosabban: eltűnt. Ugyanakkor – apokaliptikus szöveghez méltó módon – a szöveg, vagyis az eltűnés a „világot” nyilvánítja összedőltnek, eltűntnek, elfedve ezzel saját elillanását, elillanás-voltát. A közírás úgymond hagyományosan nonfiction, referenciális. De mi az „összedőlés”, a hiány, a semmi referenciája?

Olvasó regényt olvas: „Most pedig az az érzésem, minthogyha a valóság megszűnt volna, és minden regény. Csak regény van. [...] fura módon, egy nem tudom milyen regénynek a szereplőivé váltunk. És azt is tudni vélem, mi ennek az oka: az az új furcsa – mondjam így – információszerkezet, amely jellemzi most a világot. [...] Van valami drámai ebben a civilizációs helyzetben, ami megbolygatta ezt a viszonyt, azt, hogy a regény valamit leírna, valamilyen teljességet

hozna. Ez megváltozott: előállítja ezt a teljességet; ő maga ez a teljesség.” (ESTERHÁZY 1994B: 310–311) Ennek a „világnak” – azaz szövegnek, fikciónak – tehát nincs *megfogható* kívülje. Ha van is isteni „kívül”, az sem narrátorként, sem szereplőként nem érhető el: a világ-szövegben nem kommunikációs partner. (Fiktív) szereplők konstruálnak (fikciós, verifikálhatatlan és falszifikálhatatlan) narratívákat. Teremtett hagyományok (Eric Hobsbawm) alkotják képzelt közösségek (Benedict Anderson) fiktív, arabeszk-történeteit (Hayden White). A beszédpozíció tehát *mindig* szövegen belüli, ahogyan az olvasó is az. A probléma az, hogy nincs közös történet – adott esetben a szereplők nincsenek tudatában annak, hogy egy regényben szerepelnének. E regényfogalom minden „írja önmagát” ellenére mélyen metafizikus (bár persze kérdés, hogy egyáltalán képzelhető-e metafizikamentes regényfogalom, valami olyasmi lehet, mint a koffeinmentes kávé). A narrátor „komolyan veszi”, legalábbis szeretné komolyan venni elbeszélői és fikcióteremtői szerepét, azt, hogy képes a valóságfikció mozzanatát mindig újra meg újra megismételni, újra bevezetni egy-egy történeten belül, az Ezeregyéjszaka mind kisebb és kisebb önismétlő szerkezeteihez hasonlóan: „Akár illogikusnak is mondhatom, vagy akár primitívnek is, hogy vissza akarok térni bizonyos kérdésekre. Úgy érzem, túl könnyen adtunk válaszokat. Az, hogy »minden Egész eltörött«, egyfelől mindennapi tapasztalat, de másfelől azt gondolom, ezt a kérdést mindig újra fel kell vetni, hogy mi van az Egésszel. A prózáírást a mesével hozom kapcsolatba, az Erzählunggal, az elbeszéléssel, az elmeséléssel, ezért újra és újra fel kell tennem a kérdést: lehet, hogy elvileg ennek nincs esélye, de akkor is nézzük meg, kezdjük el; egyszer volt, hol nem volt, hogy meddig lehet eljutni, van-e *én* és *mi* együtt?” (ESTERHÁZY 1994B: 311–312)

Ilyet is csak egy kékharisnya mondhat. A kékharisnya kirekesztettségének egyik legfőbb oka és ismérve ugyanis éppen az volt, hogy túlságosan, a profiknál is komolyabban veszi a „szakma”, a „tárgy” kérdéseit, gyakran ad absurdum vive egy-egy következtetést, röviden: „túl lelkes”. Egy kékharisnya per definitionem sose visszafogott – a fogalom ugyanis mindenfajta (női/férfi) elegancia szöges ellentéte. Nincs mit félnie a „köz” ítéletétől, hiszen azon már úgyszólván kívül van (lám, lám, mégiscsak a rinocérosz rokona lesz...), beszédpozíciója maga a *kívülség*.

Vagy mondhatjuk azt, hogy írás és írás között alapvető különbség van - hogy más lenne a regény, és más a publicisztika írása még akkor is, ha a *közről* immár csak *sok* fogalmunk lehet? (A ’valóság’ és a ’nyelv’ szavakról jobb nem is beszélni...) Nem inkább *olvasásmódok* különbségeiről kellene beszélnünk a fikció kapcsán?

A 18. században igen nagy problémát okozott különböző prédikátoroknak és prédikátor hajlamú embereknek, hogy az éppen most olvasóvá vált tömegek nem voltak tisztában fikció és valóság határaival, szóról szóra értették a ponyvátörténetekben és kalandos regényekben elbeszélteket, sőt, legrosszabb esetben saját életükbe is beépítették ezeket a regényeket, pontosabban *beléptek* a fikció terébe. Természetesen ez nem ekkor jelentkezett először (gondoljunk Don Quijotéra), de ekkor tömegméretűvé vált és komoly elméleti reflexiókat eredménye-

zett, ami közvetlenül járult hozzá az autonóm irodalom modern fogalmának kialakulásához. Hogy a fikció felismerését, kezelését tanulni kell, hogy 'valóság' és 'fikció' közé a határt a szocializáció során illesztjük be, közhely – persze van, hogy nem sikerül tökéletesen, gondoljunk csak az Isaura felszabadítására indított gyűjtésre. Az „úgynevezett valóságot” azonban manapság mintha már egészen zökkenőmentesen „olvasnánk” fikcióként, legalábbis ez derül ki Esterházy Péter (úgynevezett) publicisztikai írásainak kékharisnya-kötetéből. A tanácsalanság, a tehetetlenség, a (rinocéroszt megszegyenítő) érzéketlenség, amiben 'Magyarország' osztozik 'Európával' és a 'nagyvilággal', a politikusok ügyletei iránti érdektelenség a nagyközönség körében igen emlékeztet arra, ahogyan a regényekhez viszonyulunk. A fikció, mely az esztétikai autonómia kialakításában történetileg is jelentős szerepet játszott (véletlenül épp a kékharisnyák fénykorában), tulajdonképpen itt is egyfajta autonómia létrehozásában-felmutatásában működik közre: az irodalmi műnek (legalábbis Barthes óta biztosan) klasszikus ismérve, hogy az olvasó, még ha esetleg szétolvassa is, nem írja tovább, nem írja át őket, nem írja *hozzá* magát fiktív szereplőként, illetve ha mégis, azzal egyszersmind újabb *művet* eredményez-konstruál. Ehhez hasonló módon nem írja, nem fikcionálja bele magát a CNN-világba sem, mintegy autonóm műalkotásnak tekintve a világ úgymond reális eseményeit. Az esztétikai hatás hermeneutikai problémája pedig minden hasonlóság és kapcsolat ellenére sem azonos a referenciát érvényesnek tekintő olvasásnak az olvasóra gyakorolt esetleges hatásával. Az autonómia életnagyságú térképe tehát – hogy, bár némileg más összefüggésben, de ismét utaljak Szilágyi Márton kritikájának címére – a borgesi elágazó ösvények kertjébe vezeti az olvasót. Szó sincs tehát már képviselétről, legfeljebb képviseletnek olvasásról-olvasatásról (az egyik „baj” éppen az, hogy viselhető kép sincsen), sőt, figyelésről sem a szó felvilágosodás kori értelmében (ahhoz ugyanis kellene egy szubjektum meg egy objektum). A fikción belüli fikciós szerző („aki szavakból vétetett és szavakká leszen”, szókép-viselő) arra próbálja rávenni a szintén fiktív olvasót, hogy fiktív történeteinek referenciát tulajdonítson, azaz olvassa bele magát bizonyos történetekbe.

Persze most valószínűleg túl komolyan vettem a dolgot. Jobb is, ha megnézem, milyen színű harisnya van rajtam. Wittgensteinnek, Russellnek és a többieknek pedig üzenem, hogy jól nézzenek körül, mert ha krokodilok nem is, rinocéroszok nagy számban fordulnak elő a dolgozószozában.

Irodalom

ESTERHÁZY Péter 1991. Egy cikk, egy ország, egy álom. In: E. P.: *Az elefántcsonttoronyból*. Magvető, Budapest, 182–183.

ESTERHÁZY Péter 1994a. Esti kérdés. In: E. P.: *Egy kékharisnya feljegyzéseiből*. Magvető, Budapest, 81.

- ESTERHÁZY Péter 1994b. Ezredvégi beszélgetés. In: E. P.: *Egy kékharisnya feljegyzéseiből*. Magvető, Budapest. 309–320.
- ESTERHÁZY Péter 1994c. Könyvek között – Bibó, Vitéz, Kemenes Géfin. In: E. P.: *Egy kékharisnya feljegyzéseiből*. Magvető, Budapest, 70–71.
- ESTERHÁZY Péter 1994d. Páristák egymás között. In: E. P.: *Egy kékharisnya feljegyzéseiből*. Magvető, Budapest, 74.
- GADAMER, Hans-Georg 1991. Destrukció és dekonstrukció. Ford. Bonyhai Gábor. In: *Literatura*, 4., 336–346.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1996. *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony
- NÉMETH G. Béla 1992. Egy független közíró: Esterházy Péter. In: *Magyar Napló*, 1992. jan. 24., 8–9.
- SZILÁGYI Márton 1995. Az autonómia térképe. Esterházy, a publicista. (Alföld 1992/5.). In: Sz. M.: *Kritikai berek*. JAK–Balassi, Budapest, 138–145.
- SZIRÁK Péter 1995. *Az Úr nem tud szaxofonozni*. JAK–Balassi, Budapest

Bence Erika

A BESZÉD INDIVIDUÁLIS TERE

(Kertész Imre: *Gályanapló*)

A regény, a *Gályanapló*, több mű paratextusa: a *Sorstalanságtól* Az angol lobo-góig tart. Tartamszerűsége az időbeliség primer jelentéssíkján túl „az egyazon regényt élni és írni” (KERTÉSZ 1992: 65) antik toposzokkal („navigare necesse est”) analogizáló folyamatát jelöli, kiindulópontját a rendelkezésre álló „nyelv” és a „kész fogalmak” megtagadásának momentumja, míg lehetséges eredményét az új „látás”-ra épülő beszédmód megalkotása jelenti. „Négy éve dolgozom a regényen – nem inkább önmagamon? Hogy lássak? És majd szólhassak, ha látam?” – tematizálódik a kérdés a *Gályanapló*ban (KERTÉSZ 1992: 16), amely – mindenekelőtt négy mű (a *Sorstalanság*, *A kudarc*, a *Kaddis a meg nem született gyermekért* és *Az angol lobogó*) intertextuális vonzatkörében – az írásról (a műalkotásról? regényírásról?) szóló beszéd individuális tereként, míg a regények – az olvasó elvárásaival való számvetés értelmében – ugyanennek a közösségi viszonyrendszerében identifikálódnak. Monologizáló tendenciát indukál a naplóforma, diszkurzív mintát a regény. 1998-as, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újrátölt* című könyvében ez a monologizáló-dialogizáló attitűd a próza szervező elveként működik.

A *Gályanapló* az írásnak mint új nyelvi-fogalmi apparátust konstruáló folyamatnak a személyi vonatkozásait tematizálja: „Kezdetben, azt hiszem, az ember egyszerűen csak buta, butább mindenki másnál, akik tüstént mindent értenek. Az ember aztán úgy kezd írni, mint aki súlyos betegségből akar fölépülni, úrrá lenni elmebaján – legalábbis addig, amíg ír” (KERTÉSZ 1992: 16). Az individuum („önmagam” – miként az író nevezi) e fölépülési/fölepítési folyamat „legriasztóbb ismeretlenségi tényezője” (KERTÉSZ 1992: 73), a „legnagyobb kaland”(BÁNYAI 1995: 75–83). A mű, pontosabban – az írónak a szó értelmét megtagadó felfogásához alkalmazkodva („a szónak nincs értelme” [KERTÉSZ 1992: 65]) – a regény nyelvet és valóságot megreformáló megírási folyamata „önmagam”, azaz az individuum megalkotása. Kertész Imre *Az angol lobogó* című prózaműve kapcsán írja Bányai János, miszerint „az ént művelő, kereső, elemző kalandnak a neve próza” (BÁNYAI 1995: 75). A regény „önmagunk”, mondja az író (KERTÉSZ 1992: 16). A „legnagyobb kaland”-ot, az individuumot ugyanakkor „külső determináció” (KERTÉSZ 1992: 15), stigmatikus tényezők hálózata veszi körül. A 20. századi „én”-t és prózáját meghatározó stigma a totalitarizmus, amely „képtelenségbe szorítja” az individuumot (KERTÉSZ 1992: 15). Az

„önmagam” megalkotását jelölő regény(ek) létrejöttéről szóló naplóbeli beszéd a sorstalanság vagy képtelenség prózájának alakulástörténetét taglalja. Amennyiben a valósággal összhangot kereső embernek és a tényeknek mint képtelenségeknek a kapcsolata alkotja a sorsot, az „erkölcsi életet” (KERTÉSZ 1992: 14), a képtelenségbe szorult ember elveszíti ezt a lehetőséget, s valóságként nem önmagát, hanem saját determinációját értelmezi. „Mit nevezek sorsnak? Mindenesetre a tragédia lehetőségét. A külső determináció azonban, a stigma, amely életünket az adott totalitarizmus egy helyzetébe, egy képtelenségbe szorítja, meghiúsítja ezt: ha tehát a ránk kirótt determinációnkat éljük végig valóságként a saját – viszonylagos – szabadságunkból következő szükségszerűség helyett, ezt nevezném sorstalanságnak. Lényeges, hogy determinációnk mindig ellentétben álljon természetes felfogásunkkal, hajlandóságainkkal, így áll elő vegytiszta állapotban a sorstalanság” – olvashatjuk a *Gályanapló*ban (KERTÉSZ 1992: 15). Így lesz a *Sorstalanság* című Kertész-mű a determinációként megélt valóság, a képtelenségbe szorított individuum regénye; a *Gályanapló* a vele együtt ható önértelmezés, a regény, amely önmagára – ez esetben a *Sorstalanságra* (részben *A kudarcra* és a *Kaddisra*) mint paratextusra – reflektál.

„A következő fejezetben Auschwitzba érkezem” (KERTÉSZ 1992: 22) – mondja a naplóíró. Auschwitz kultúrát kizárólagos tulajdonná alakító totális struktúrája – erről szól *A holocaust mint kultúra* című Kertész-esszé (KERTÉSZ 1998: 85–103) – meghatározza az elbeszélés mibenlétét, és megszünteti a klasszikus értelemben vett regénybeli jellemeket. A *Sorstalanság* megjelenítette individuum determinációja fénykörében, képtelen léthelyzetében, „sorstalansághoz való viszonyában” (KERTÉSZ 1992: 22) látható. A *Gályanapló* beszélőjének értelmezése szerint „a szöveg maga nem leírás, hanem történet, nem magyarázat, hanem idő és jelenlét – mindig és mindenütt lényegi funkció, sohasem »külső« vagy »írói«, szóval sohasem üres. A kiindulópont nem az individuum jelleme, metafizikája vagy pszichológiája, hanem életének, egzisztenciájának az a kizárólagos területe, amely a Struktúrával kapcsolódott – pozitívan vagy negatívan – össze, amit odaadott vagy kisajátított belőle” (KERTÉSZ 1992: 23).

A *Sorstalanság* zsidó szereplője („nem más, mint helyzete, egy helyzet az »adottban«?” (KERTÉSZ 1992: 18) a napló felvetette intertextuális szöveghálóban, az olvasás (Kertész Imre olvasásának) folyton történő eseménysorozatában referenciális értelemben is megfigyelhető. A *per* és A *kastély* világa a közmegyezés hazugság és az ezen alapuló szolgaság világrendjének szemszögéből értelmezi az individuumot. K. mint a „szabadság Lohengrinje” (KERTÉSZ 1992: 46) érkezik a faluba, hogy a világrendet megtörje, és bejusson a kastélyba. A mű tehát annak a világrendnek a regénye, amelyet a tárgyi valóságban bemutatott kastély jelképez, s amelyben belül helyezkedik el a teljes élettel azonosított érték. A kastélyba való bejutás a totalitarizmus világrendje által kisajátított értékből (az életből) való kirekesztettség állapotát szüntetné meg. Ezért fontos K. számára – Thomas Mann szerint „specifikusan zsidó, de művész, az ember felé tárguló-

an” – maga a „bejutás” tette, mert ha a kastély urainak engedélye szerint csupán letelepedne a faluban, beleegyezne saját determinációjába: a totális Struktúra létrehozta kizárás létjogosultságát ismerné el. A *Sorstalanság* hősenek képtelen sorsa a holocaust kizárásos kultúrájában a kastély jelképezte világrendre reflektál. Kertész már említett esszéjében, *A holocaust mint kultúra*ban Jean Améryre hivatkozva magyarázza e kizárás lényegét: „»a szellemi és esztétikai javak vitathatatlanul az ellenség tulajdonába mennek át«. »Az auschwitz zsidó rabnak [...] a teljes német kultúrát át kellett engednie akár a legutolsó SS-legény számára is.«” (KERTÉSZ 1998: 88) A valóságként elfogadott determináció, a külső önkény mint sors(talanság) a *Sorstalanság* című regényben befogadóra reflektáló diszkurzív viszonyrendszerben jelenik meg, míg a róla szóló naplóban az elvi alapvetés öntisztázó, ezért egyszemélyes, önreflexív síkján. Kifelé irányuló beszédmód az első, individuális a második.

„*A kudarc* – az utolsó regény, amit még a csupasz egzisztencia jegyében írok” (KERTÉSZ 1992: 144), olvassuk a naplóban. Az önalkotó próza megírásának, létrehozásának folyamata szükségszerűen idézi fel az egzisztencialista filozófia nézeteit, többek között Camus és Sartre világértelmezését. „A XX. század szenvedélye a rabszolgaság” – jegyzi naplójába a szerző Camus szavait, ugyanakkor térbeli karakterjegyekre hivatkozva („a Földközi-tenger vidékén a rabszolgaság is más, mint Kelet-Európában” [KERTÉSZ 1992: 47]) állapítja meg, miszerint az „mégsem érti Kafkát”: nyugati értelmezések szerint a kastély transzcendens alkotmány, míg a kelet-európai jól tudja, hogy a „közmegegyezései szolgálás világképe” (KERTÉSZ 1992: 48). A „közmegegyezései szolgálás” világa a világrenddé avatott hazugságon alapul. Működése ugyanakkor nem a kastélyt mint értéket birtokló hatalom akarától, hanem a közmegegyezéstől függ. A közmegegyezés kettős alapú. Egyrészt a kastélyon kívüli falu lakóitól, másrészt a kirekesztetteknek a beleegyezésétől függ. K. küldetése – értelmeződik a naplóban – épp ezért tragikus: a közmegegyezés ellenében bontakozik ki. A *Sorstalanság*-történet hőseinek „képtelenségbe szorítottság”-át a közmegegyezés elfogadása indukálja. A *kudarc* ennek a tragédiája: „Az itt élési szégyene. Abból a szemszögből, hogy elfogadtam a rabszolgaságot – abból a szemszögből egyszerűen, hogy élek [...]. Azzal, hogy itt maradtam, kivontam magam a tragikum, azaz a sors alól, és a komikumnak, a véletlenektől hemzseggő állami tömegsorsnak vettem magam alá” (KERTÉSZ 1992: 95). A napló a sorstalan és kudarcra ítélt individuum megalkotásához, a regény(ek)hez vezető út dokumentuma, a róla való gondolkodás menete, a regény(ek) a meg- és újjáalkotott én letéteményei: „Lehetséges-e itt is az egzisztenciális zsenialitás, az egyszeri létezés mélységes átélése, az élet megélése, ez a nagy, az alapvető kérdés. És a válaszomban nem kételkedhetem: igen. Az individuális feladat itt is, mint bárhol, betölthető – ez *A kudarc* regénytechnikája, ez *A kudarc* regényvilága. A történelmi körülményeket a mindenkor esetleges anyagnak tekinteni, amelyen az egzisztencia alküzdi magát: a diadal – amely egyidejű a pusztulással – egyetlen pillanat csupán,

ez a pillanat azonban maga a mű; és éppen *azáltal* és éppen *annyiban* mű, hogy megteremti – vagy inkább végrehajtja – a saját lehetőségét” (KERTÉSZ 1992: 95) – olvashatjuk a napló bejegyzései vagy inkább – a beszédszerűség indukálta – „lejegyzései” sorában.

Az „én”-t kereső és megalkotó prózaírás kalandja, a róla való gondolkodás folyamata a *Gályanapló*ban térbeli dimenziót nyer: a távolság megtételének alakzatai irányítják a próza szerveződését. A valóság, amellyel összhangot keresve konstruálja az individuum önsorsát, a regényt, *gálya* képeben objektivizálódik. A hozzá való viszony leírása metaforikus értelmű: „A gálya közös. Ti építettétek, együtt utazunk rajta, de a vizeket, melyeken sodródunk, nem uralhatjátok. Miért tesztek hát úgy, mintha kapitányra, kormányosra, első és másodtisztre és legénységre volna szükség?” (KERTÉSZ 1992: 43) A Camus-re való hivatkozás értelmében: „Ma minden művész beszáll kora gályájába.” (KERTÉSZ 1992: 5) A művészi (ön)alkotás-folyamat a tengerre szállás, a hajózás klasszikus sémája szerint tagolódik. Első része a „nyílt vizekre” való *kihajózás* szakaszával esik egybe, ezt a „szirtek és zátonyok közt”-i *bolyongás* követi, ugyanakkor az utolsó szakasz a hagyományos prózaszerkezet megtagadása és átírása, hiszen a tárgyalás hármasság helyett a megoldás, a harmadik szakasz áll három egységből: *elengedi* (a kormányt), *behúzza* (az evezőket), *boldog*. Ez utóbbi mozzanat a hajózás mint konkrétumokban megnyilatkozó (s a jelentésátvitel síkján az írás folyamatával azonosított) tett helyett a hajósra, a cselekvő lelki motiváltságára irányítja figyelmünket.

Beszédszerűsége folytán a *Gályanapló* szövegvilága a megszólítás, jellegéből kifolyólag a folytonos önmegszólítottság jeleitől terhelt. Az első személyű hivatkozások az önkonstrukciós prózaformálási attitűdre hívják fel a figyelmet („a regény egyetlen önmagam”), míg a többes szám első személyű utalások az individuális teret a kollektív, sőt, a személytelenül közösségi felé tágitják. A nyelv és a kész fogalmak elleni lázadáson és az újjáalkotásukon alapuló szubjektív gondolkodásnak így lesz a megoldása, „végterméke” a mű, a *Sorstalanság*, *A kudarc* és a *Kaddis*, s így válik a beszéd individuális tereként funkcionáló napló a diszkurzív feltételeknek engedelmessé regény előzményévé: azzá a helyé, ahol az egyéni sors történet a 20. század stigmatikus tényezőivel és a korszak nagy metaforáival (a koncentrációs tábor és pornográfia) való összefüggései, a hozzájuk való viszony kifejezésformái (a „forma” szó itt azt jelenti: „az élet mint szellemi jelenség újra életre kel egy műben”, [KERTÉSZ 1992: 200]) révén kapja meg önéletrajzi fedezetét. Kertész Imre megfogalmazásában: „A *Sorstalanság* mint önéletrajzi regény. Életrajzomban az a legönéletrajzibb, hogy a S.-talanságban semmi önéletrajzi nincs. Ami önéletrajzi benne, az az, hogy hogyan hagytam el belőle minden önéletrajzit a magasabb hűség kedvéért. És hogy e kiküzdött személytelenség hogyan lesz végül mégis a partikularitásában néma személyiség áttörésévé és foglalatává”.

Kiadás

KERTÉSZ Imre 1992. *Gályanapló*. Magvető, Budapest

Irodalom

BÁNYAI János 1995. A kudarc után. In: B. J.: *Talán így*. Forum, Újvidék

KERTÉSZ Imre 1998. A holocaust mint kultúra. In: K. I.: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*. Magvető, Budapest

Tverdota György

CSÁTH, KOSZTOLÁNYI, TANDORI ÉS VAS

A nagyszabású, komoly fordulatok megismétlődnek a történelem során, úgy azonban, hogy másodszorra kisszerű és tragikomikus vagy egyenesen komikus alakot öltenek. A történeti folyamatoknak ez a közkedvelt, szellemes alakzatba rendezése a leegyszerűsítés és a sarkítás hibájában szenved. Jelentős fordulatok ugyanis alighanem számos alkalommal megismétlődnek megváltozott körülmények között, más-más szereplőkkel anélkül, hogy nagyságrendjükből és komolyságukból veszítenének. Annak a találkozásnak, amely Vas István és Tandori Dezső között lejajlott a ragasztás kapcsán, számos előzményét ismerjük a 20. századi magyar irodalomban. Az ilyen találkozásokban benne rejlik generációk feszültsége, eltérő irányok képviselőinek egymás iránti udvariassága és szigora és a történelmi félreértés is, amellyel az egyik tendencia képviselője a másikat értelmezi.

Lássuk előbb az öntőformát, amelybe a Vas–Tandori-eset beleillik! A prototípust a nyugatos modernség és az avantgárd híres összeütközése, az 1916-ban lejajlott Babits–Kassák-vita jelenti. A *Ma, holnap, irodalom* című bírálatát Babits azzal a meggyőződéssel vetette papírra, hogy a fiatalabb generációt, öccseit az irodalomban, jó szándékú, segítő célú korrekcióban részesíti, s írása annak a jele, hogy figyelmére érdemesítette a zajosan modernkedő ifjakat. Kassák és hívei ellenben a révbe érkezett, begombolkozott, merev és értetlen ellenfelet láttak benne, aki kénytelen volt létezésüket tudomásul venni. A modernség két, egymásra következő hullámának e két reprezentatív képviselője elbeszélte egymás mellett.

Igen érdekesen ismétlődött meg ez a képlet 1934-ben, ezúttal Kosztolányi és Illyés Gyula között. Az idősebb költőtárs *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz* című vitacikkében, amely által a népi tábor vezéralakja találva érezte magát és a szövetségesei által gyakorolt költői gyakorlatot, meg akarta leckéztetni a fiatal népi költőket írásmódjuk bárdolatlansága miatt, a vitacikk címéből eredően Aranynak a petőfieskedők elleni jogos polémijára hivatkozva. Illyés ellenben korántsem Lisznyay Kálmánként, hanem Petőfi szerepébe öltözve, „a természet vadvirága”-ként Kosztolányiban a finomkodó, életidegen almanach-líra védelmezőjét igyekezett felmutatni, s az egészséges természetesség, egy újfajta modernség nevében elutasítani az avatagnak és illetéktelennek érzett támadást.

A harmadik előzmény szenvedő alanya írásunk egyik főhőse, Vas István, a lázadó tanítvány, aki a legkorszerűbb kassáki iránnyal dacolva rimbe és ritmusba öltöztette verseit, sőt még az antikizálás vétkétől sem riadt vissza, Kassák ...

és a *legfiatalabb korosztály* című, 1936-ban megjelent írásában ezt a hagyományt tisztelő modemséget vette célba, éppen Vas Istvánt, az elpártolt tanítványt állítva pellengérré. „Íme a sok közül két példázó sor, a formaság formátlanságára – írja Kassák, majd idéz Vas István verséből – »Nékem is int a szabadság, végre barátom, az ám, / munkátlanság, szellemem üdve, valódi hazám!« – s e sorokhoz a hűtlenül elhagyott mester a következő megjegyzést fűzi: „Azt hiszem, nem szorul bővebb bizonyításra, hogy az a költő, aki az idézett második sor *hazám* szavának kedvéért az első sor végére odaragasztja az *az ám* kénrímet, annak vajmi kevés érzéke lehet a formatökély iránt. Görcsösen és eltántoríthatatlanul ragaszkodik a »ritmus tisztaságához«, el is lehet ismerni, hogy van benne *muzikalitás*, de hogy *nem zenész*, azt éppen rímei erőszakoltságával, a szavak expressziója és szuggesztivitása iránti érzékenységgel bizonyítja”. Hát igen, viták a moderniségről..., mondhatnánk, de mi köze ehhez Vas István *A ragasztás diadala* című írásának, amely éppen azzal tüntet, hogy a nagyon is újszerű vállalkozásba kezdő Tandori Dezső meghökkentő verséről dicshimnuszot zeng? Sokkal több köze van, mint első pillantásra gondolnánk.

A tárgyról, amelyről Vas igen szellemesen és tanulságosan értekezik, nehéz lenne okosabbat mondani. Elegendő, ha emlékeztetőül a tények felidézésre szorítkozunk. Az első tény az, hogy a morfinista orvos és író, Kosztolányi Dezső unokatestvére, polgári nevén Brenner József megölte feleségét, majd öngyilkosságot követett el. A második tény az, hogy Kosztolányi *Csáth Géza* című versében megidézte a tragikus sorsú unokatestvér emlékét. Harmadik tény: az enyves kezű Tandori Dezső egy kompozíciót készített *Mottók egymás elé* címmel, s ehhez egy elsősegélynyújtó tananyagból vett szemelvények mellett felhasználta az unokatestvér-sírató egyes strófáit. Negyedik tény: Vas István kis apológiát írt Tandori kollázsáról.

A tények sorozatának kiindulópontján egy irodalmiatlansága ellenére sem feledhető, szörnyű véres kettős tragédia, egy gyilkosság és egy öngyilkosság áll. A sorozat többi tagja azonban azt a folyamatot szemlélteti, hogyan kebelezi be az irodalom ezt a traumatikus élményt. Én, mint a sor végére fegyelmezetten beálló filosz, erről az asszimilációról, sőt, azon belül is az újrakérdézési szakaszról, Vas István olvasatáról, azaz a Tandori-recepció egyik tanulságos pillanatáról mondok el néhány gondolatot. Választásomat ezen a ponton elegendő azzal megokolni, hogy szerzőm igazán nem tekinthető ártatlan, naiv olvasónak, ellenkezőleg: műveltségénél, koránál, irodalmi pozíciójánál fogva hallatlanul komplikált képlet, akinek szemében a *Mottók egymás elé* igen különös fénytörésben jelent meg, s írása a mai olvasónak mély betekintést enged a hetvenes években többek között Tandori Dezső munkái által előidézett ízlésfordulat kérdésébe.

Vas mindenek előtt Tandori kompozíciójának nyersanyagáról, a Kosztolányi-versről formál véleményt. Tisztában van vele, hogy az „irodalmi író” itt sem tagadta meg önmagát. Úgy idézte föl a halott rokont és barátot, „ahogy Goethe idézi föl Werther árnyát”. A ragasztás diadalát hirdető kritikus később ehhez

még hozzá teszi irodalmi minták gyanánt *A hollót*, a *Bor vitézt*, a *Laodameiát*, és egy Dsida-verset, a *Szerenád Ilonkának* címűt. Ha a példatárat további, vitathatatlan tekintélyű halottidéző művekkel egészítjük ki, mint amilyenek a Petőfit ébresztgető Arany *Emlények* ciklusa vagy az általa fordított *Hamlet*, sőt, akár a nagy antik alvilágjárók történetei, korrigálhatjuk Vas egy kicsit túl szigorú véleményét, aki a vers kapcsán „szenvelgésről”, „enyhén avított dekadenciáról”, „kissé szecessziós halálvágyról” beszél. S korrekciónk nem öncélú, hanem arra figyelmeztet, hogy Vas itt meg akarja könnyíteni a saját útját és az olvasó útját, amely Kosztolányitól el, Tandorihoz pedig közelebb vezet.

A tekintélyi hivatkozásnál talán még hitelesebb érv, ha beillesztjük a művet a Kosztolányi-életmű rokon darabjai közé. Az író itt is azzal az öt egész pályája során rögeszmésen magához láncoló kérdéssel foglalkozik, amely a verssel lényegében egyidejű *Néró, a véres költő* című regényének is domináns témája, hogy ti. meg kell halni. A *Néró*-regény vagy az *Édes Anna* annyiban is rokon a halottidéző verssel, hogy a halál pusztá ténye Kosztolányi megítélése szerint Csáth Gézát, „nőjének” „angyali gyilkosát” ugyanúgy fölmenti a bűn alól, mint a szörnyeteg Nérót vagy az emberileg meglehetősen silány Vízny házaspárt. A halottidézés az *Aranyársarkány* befejezésében is nevezetes szerephez jut. Előre futva az életműben látható, hogy a vers már 1920-ban megvalósítja azt a parancsot, amely az *Ének a semmiről* soraiban megfogalmazódik: „Ha félsz, a másvilágba írd át”. És vajon a *Halotti beszéd* nem ennek a siratófának késői hajtása-e? József Attila Kosztolányi halálára írt búcsúversének záró kétsorosa alighanem erre a Csáth-siratóra vagy erre is utal: „Reméltél; én is. Tudtuk, hogy hiába, / mint tudja, ki halottat költöget.”

Mindezt nem a vers védelmében mondom, hanem azért, hogy tetten érjem Vas Tandori-apológiájának illúziós elemét, amely szerint „az ő profán kombinációja nagyon is jót tett a Csáth Géza-versnek”, és hogy Vas megnyilatkozását beilleszsem azoknak a nagy tévedések sorába, amelyek a modern irodalom belső meghasonlásait kísérték. Tandorit biztosan nem a jótékonyság szándéka, sem pedig az utókor kritikai szigora vezette az elsősegélykönyv passzusainak a Kosztolányi-strófákhoz való párosítása során, s korántsem biztos, hogy a „Talpra magyar” vagy *A vén cigány* megszentelt volta tartotta volna vissza őt hasonló kísérletezésektől. Tandori gesztusának aligha tulajdoníthatunk építő vagy romboló szerepet. Persze azt is minden különösebb töprengés nélkül elismerhetjük, hogy Vasnak a verssel való experimentációt igazoló ítéletében nem Kosztolányival szembeni titkos ellenszenv vagy lebecsülés munkál, hiszen a portré, amelyet a nagy költőről és az emberről, az ő második felfedezőjéről a *Nehéz szerelemben* fest, irodalmunk legszebb és legmegbecsülőbb tónusú arcképei közé tartozik.

A *Csáth Gézának* című vers fölött gyakorolt kritikája voltaképpen arra szolgál, hogy szerzője leküzdje Tandori vállalkozásával szembeni beismert kezdeti ellenérzéseit, amelyek a „hát lehet ezt!? Hát szabad ezt?” kérdésekben öltenek testet. Ezeket a kérdéseket a maga részéről Babits is föltekerte, amikor *A Tettben* találkozott egy-egy „futurista” verssel, s Kosztolányi is így kiálthatott föl magá-

ban a népi tehetségek zöngeményeit olvasva. Vas „függetlenné” kívánja magát tenni „a széptani tételektől és ellentételektől, dogmáktól és szeszélyektől, hagyományoktól és divatoktól”, hogy nyitottan fogadhassa a legújabb irodalom meghökkentően szokatlan eljárásait. A gátló beidegződéseitől való megszabaduláshoz a Tandorival a Kosztolányi-versről feltételezett kritikai egyetértésen keresztül vezetett az útja. Miért is bánna el így a fiatal költő a nagy előd produktumával – teszi föl magának a kérdést –, ha nem azért, hogy elhatárolódjék tőle? Jellegzetesen naiv és racionalista kérdés. Holott a *Mottók egymás elé (Pasziánsz)* éppúgy nem árt a Kosztolányi-összesben eredeti formában olvasható Csáth-versnek (és nem is segít rajta), ahogy a *Mona Lisa* színes nyomatára pingált bajusszal Duchamp sem csúfította el Leonardonak a Louvre-ban látható remekét. A *ragasztás diadala* megírásakor tehát Vas még láthatóan nem tudatosította, hogy új irodalom van születőben, amely a talált tárgyat nem eldobja, a hagyományt nem elutasítja, mint ifjúkorában, Kassák hatása alatt még ő is tette, hanem egyáltalán nem parodisztikus célzatossággal, úgyszólván öncélú ironikus játékaiknak nyersanyagaként kezeli, s ezzel számára elképzelhetetlen mértékben és irányokban, megfoghatatlan logika jegyében halad túl az általa elfogadhatónak tartott irodalom fogalmán. Azaz a *Csáth Gézának* nem minősége, hanem pusztá léte miatt érdemli ki Tandoritól ezt a bánásmódot, s ezzel Vas, legalábbis ekkor, még nem számolt.

Annál inkább így van ez, mert Tandori nem egy reménytelenül avatag szerzőt sújt pokolra, hanem egy olyan elődjének produktumát választja ironikus játékanak anyagául, akit az általa kezdeményezett új irodalmi irány épp a *Mottók* megjelenése táján kezdett el látványosan integrálni, előnyben részesíteni más kortársaival szemben, elődjeként hivatkozni rá. Vas, elismerésre méltó érzékenységgel, felismeri a szálakat, amelyek Tandorit Kosztolányihoz kötik: „Bizonyos vagyok benne – írja –, hogy Kosztolányi ízlését nem sértenék az ilyen játékok: Esti Kornélhoz méltónak találná őket.” A *ragasztás diadala* tehát a később posztmodernnek nevezett irány előfutárjaként pozicionálja Kosztolányit, akinek az életműve közepén húzódik a törés. A *Csáth Gézának* még nem több „kisvárosivá enyhített dekadenciá”-nál, az *Esti Kornél* ellenben már „Tandori pasziánsza” felé mutat előre.

Vasnak az ilyen kitűnő felismerései azonban nem adódnak maguktól. Ha valahol, hát az ő esetében tetten érhetők a horizont tágitásának, nem is izzadság mentes erőfeszítései. S ezzel elérkeztem mondandóm lényegéhez, Nem szabad elsiklanunk a tanulmány eme mondata mellett: „nem csak egyszer olvastam el a verset: akkor már hozzászoktam, hogy amit Tandori csinál, arra – még ha egyet nem is értünk vele – érdemes odafigyelni, ha másért nem, hát a »hogyan csinálja?« kedvéért”. Vajon mit rejt ez a gondolatjelek közé szorított közbevetés: „még ha egyet nem is értünk vele” vagy a lekicsinylő „ha másért nem, hát...”? Nagyon is könnyű kitalálni az egyet-nem-értés okát. Sőt, könnyebb megérteni, mint az átcsapást az egyetértésbe! Én magam legalábbis jobban meghökkentem, majd-

hogynem megbotránkoztam Vas István apológiáján, mint Tandori ragasztványnán. *Nehéz szerelem* című regényének, önéletrajzának és korrajzának ugyanis az 1972-ben megjelent második kiadását vettem meg és olvastam épp akkor, amikor *A ragasztás diadalát* az Új írás közzé tette. Márpedig *A ragasztás diadala* első látásra nem következik a *Nehéz szerelemből*, sőt, logikusabb lett volna, ha „a líra regényének” szerzője kerek-perec elutasítja Tandori kollázsát. Vas könyve, mint ismeretes, azt a folyamatot rekonstruálja, amelynek során eljutott első verseskötetének megjelentetéséhez, s megtalálta költői hangját, amelynek során egyik reprezentatív képviselője lett a *Nyugat* ún. „harmadik nemzedékének”. Ez a huszadik századi Bildungsroman egészen addig a pontig békésen és álmosan folydogál a műfaj keretei között, amíg a lipótvárosi polgári sarj gyermek- és iskolai éveinek krónikája során el nem jutunk a család elleni lázadás pillanatáig, addig a napig, amikor berzsenyista diáktársaival hősünk fölkeresi a *Dokumentum* szerkesztőjét, a magyar avantgárd legendás vezérét, Kassák Lajost.

Merevítsük ki és egyszerűsítsük le képletszerűvé azt a fejlődési stádiumot, amelyre e találkozás nyomán Vas eljutott. Meghasonlott családjával, a polgári életformával, s a marxizmus felé tájékozódott, a munkásmozgalmi baloldallal létesített kapcsolatot. Magáévá tette vállalt mestere, Kassák konstruktivista ember- és társadalomeszményét. Ezzel párhuzamosan elutasította az irodalmi hagyományokat, első költő kísérleteit szabadversben írta, a legújabb avantgárd iskolák, elsősorban a szürrealizmus szellemében. A „lázadni kötelesség” elve értelmében magára vette a poétikai normák elleni lázadás formáját. A *Nehéz szerelem* további része a tagadás tagadását, a lázadás elleni lázadás történetét meséli el. Nyomon követhetjük a mester és tanítvány, a Vas és Kassák közötti kölcsönös leszámolás fejleményeit. Látjuk a tékozló fiúnak nem éppen hazatérését, hanem azt, hogy hogyan köt kompromisszumokat, és egyben hogyan őrzi meg a lázadás éveiből azt, amiről nem hajlandó lemondani. Kassák leszámolását láttuk az ...és a legfiatalabb korosztály című cikkben.

A mi szempontunkból a Vas által vállalt kompromisszumoknak a szemügyre vétele bír jelentőséggel. A hivatalnoki munka és életmód vállalása a családnak tett engedmény volt Vas részéről. Ezzel, ha nem is könnyen, de összeegyeztethetőnek bizonyult mind a baloldali elkötelezettség fenntartása, mind irodalmi ambícióinak ápolása. A szabadvers művelője azonban, aki saját bevallása szerint a verstan elemi szabályaival sem volt tisztában, Catulluson és Hölderlinen keresztül utat talált az antik időmértékes verseléshez, amelynek újra bevezetését a modern irodalomba nagyrészt magának tulajdonítja. Sőt, vett egy nagy lélegzetet, és rímelésre adta a fejét. Innen már csak egy lépést kellett tennie a magyaros-jambikus formák meghódítása felé. A Kassák Munka-köréből kizárt lázadó Kosztolányi közvetítésével célba vette a korábban megvetett *Nyugatot*. S az egykori avantgárdista odáig züllött, hogy a magyar népköltészetet tanulmányozza, hogy az időközben népivé vedlett Illyés Gyula barátságát keresse, sőt, hogy felismerje Erdélyi József költői jelentőségét. Ezek után már azon sem

csodálkozunk, hogy az első kötetéről írott bírálatok közül az egyik legtanulságosabbnak a Németh Lászlóét ítéli.

A fordulat horderejét mi sem mutatja jobban, mint hogy a gimnazista Vas, aki Arany Jánost költőileg és erkölcsileg egyaránt mélyen lesajnáló dolgozatával provokálta volt tanárát, Vajthó Lászlót, megtért a „húnyt mesterhez”, és nem is akárhogyan. Nem az „öszikék” *Nyugat* által elismert Arany Jánosát emeli egekbe könyvében, hanem az önéletrajzi regény későbbi változatának, a *Mért vijjog a saskeselyűnek* címet adó, sokak által reménytelenül elavultnak bélyegzett *Keveházáról* ír rajongó elismeréssel. Nem kell sokáig várni, csak a *Mért vijjog...* megjelenéséig, hogy szellemi odüsszeiája során hősünket Babits lábai előtt ülvé lássuk viszont. Ennél mélyebbre, a kassáki modernség-felfogás felől nézve, már nem is sülyedhetett volna. Majdhogynem szerencsének tarthatjuk, hogy a Lenin iránti megbecsülése és a Sztálinba vetett illúziói, a pszichoanalízishez való ambivalens, de intenzív kapcsolódása, nyelvismerete, világirodalmi horizontja megkímélték őt attól, hogy lipótvárosi polgárivadék létére szégyenszemre a népi mozgalom részesévé váljék.

Vas pozícióját illetően már csak a tézisszerű összegzés van hátra: eljutottam egy meghökkentő felismerésig – olvassuk a *Nehéz szerelemben* – jobban szerettem a régi költészetet, mint a modernséget ...a felismerés megfogalmazását hamar követte az elhatározás: hát legfőljebb elmaradok a divattól... legyek inkább korszerűtlen epigon, mintsem hogy a költészetben is olyasmit csináljak, amihez nincs kedvem. Húszévesen, dacosan és bátran úgy döntöttem, hogy konzervatív költő leszek.” Ehhez a dacos és bátor döntéshez persze „a lemondás tudata kapcsolódott.” A költő tisztában volt döntésének horderejével, ezért konstatálta később ironikusan és bosszankodva, hogy Illyés, akinek nyomdokaiban lépegetve vállalta a formai konzervativizmus konzekvenciáit, egy szép napon magát változatlanul szürrealistának minősítette.

Bizony, nehéz a modernség tudatától és igényétől búcsút venni. Vas sem kerül távol a bírált illyési állásponttól, amikor regényében kijelenti: „könnyű a régieket szeretni, akár a régiségük, akár az újdonságuk miatt; tudtam, hogy érdekesebbek, mint a modernnek; de azt is tudtam: mindez nem mentesít attól a kötelezettségünktől, hogy modern költészetet csináljunk... minden kornak meg kell teremtenie saját művészetét, és aki e törvényt meg akarja szegni, azt az epigonizmus fenyegeti.” Azaz Vas végeredményben egyfajta botcsinálta, malgré lui modernség álláspontját dolgozza ki könyvében. A konzervativizmus dacos vállalását még legbátrabb kiállásai idején is az elárult modernség rossz lelkiismerete kísérte.

A paradox modernségnek ez az álláspontja évtizedekre előre kijelölte Vas kritikai attitűdjének irányát és kereteit, egészen *A ragasztás diadaláig* és még azon is túl. „Elfordultam a modernizmustól, nem pedig ellene fordultam – pontosítja álláspontját Vas. – semmiféle stílusirányzat üldözését sohasem tartottam helyesnek: a türelmetlenséget, a támadást, az egyedulalomra törekvést a kire-

kesztő dogmatizmust az avantgárd természetes, bár nem éppen rokonszenves előjogának tekintetem; míg a formai konzervativizmus egyetlen ízléses magatartásának a védekező helyzetet; az agresszív konzervativizmust pedig a legízléstelenebb művészeti modornak az irodalmi életben különben sem volt rá példa, [...] hogy volt avantgardisták neofita buzgalma tüzzel-vassal és válogatatlan szövetségesekkel a modernnek kiirtására törjön.”

Most már minden elem együtt van ahhoz, hogy megértsük Vas álláspontját Tandori kollázsával kapcsolatban. Épp a „kollázs” szó lesz a nyomravezetőnk. Ugyanis csöppet sem magától értetődő a *Mottók egymás elé* című szöveget ezzel a műfaji megjelöléssel meghatározni. A terminus annak jut eszébe szinte automatikusan a szöveg olvastán, aki egykor valamilyen nyers valóságdarab: újságcikk, névkártya, metrójegy beragasztását egy festménybe vagy szövegidegen passzusok integrálását a nyelvi műalkotásba ifonti lelkesedéssel az avantgárd művészet egyik legszélsőségebb, legmodernebb eljárásaként üdvözölte. Vas írásában tetten érhető a ráismerés fellelgezése, annak felfedezése, hogy a vadonatúj eljárás csupán valamely régi precedens új felbukkanása, annak bölcs belátása, hogy bizony, nincs új a nap alatt, és persze tetten érhető benne az ifjúság nosztalgiája is: „És hány éves a kollázs, a ragasztás, vagyis az idegen anyagok felhasználásának hagyománya az európai művészetben? Ötven? Legalább! Hiszen a kubisták már hatvan évvel ezelőtt emlegették (és alkalmazták) a *papiers collés*-t, amely módszer a festészetről hamar áterjedt a költészetre is.” Persze kollázs és kollázs között is különbség van. „Van aztán a kollázsnak bonyolultabb, műveltebb válfaja is: *más költők* sorainak, vagy egyéb, magasabb rendű szövegeknek beépítése a versbe.” És itt már Vasnak, az *Átokföldje* fordítójának személyes dicsekedni valója is akad a ragasztás kapcsán: „Ennek a kollázs-lehetőségnek Eliot szerzett érvényt a világköltészetben”. A személyes hozzájárulás a kollázstechnika érvényben tartásához szerényen meghúzódik a passzus végén: „Engem is leginkább Eliot példája bátorított föl, hogy ilyesmivel néha magam is megpróbálkozzam.”

Van ebben az eljárásban tehát a Tandorival kapcsolatos elszánt apológiája ellenére is valami rokonság Babits kicsinylő gesztusával, amellyel kideríti, hogy Kassákék előtt már Vajda Péter is írt szabadverset, sőt Szent Ferenc *Naphimnusa* is ebben a formában íródott, a szimultaneizmust pedig Shakespeare-nél is megtaláljuk. Vas felismerő és elismerő gesztusa jótékonyan különbözik a Babitsétól, amennyiben a precedens megkeresése nála csak kiindulópont Tandori vállalkozásának lelkes és szakszerű leírásához és méltatásához: „Hanem amit Tandori csinált a fenti versben, az – tudtommal – még nem volt”. Vas ezzel, kritikusi toleranciája, avantgárd pályakezdése emlékeinek mozgósítása, paradox modernizmusából eredő, gondosan karban tartott érzékenysége révén feltornázza magát a helyzet magaslatára, horizontja – hogy egy mai divatos kifejezéssel éljek – sikeresen összeolvadt a *Mottók egymás elé* című szöveggel, és így – konzervatív modernség ide vagy oda – költészetünk megújulásának nem konzervatív, vaskalapos ellenfele, hanem együttérző serkentője tudott lenni. Ámde saját

árnyékát ő sem léphette át. Minden toleranciája ellenére, minden nyitottsága dacára sem hihető, hogy *A ragasztás diadala* írója megsejtette volna, hogy nem kollázssal, hanem egy olyan új irodalom egyik első produkciójával áll szemben a *Mottók egymás elé* című szöveget olvasva, amely mérföldnyi távolságokra rugaszkodik el attól az irodalomeszménytől, amelyet ő a magáénak vallott. Írása, hangvételének eltérése, attitűdjének példamutató nyitottsága ellenére a Babits, Kosztolányi és Kassák által képviselt paradigma egyik válfaját képezte. S nem ennek ellenére, hanem éppen ezért figyelemre méltó teljesítménye a kor magyar kritikájának, az új költészet befogadástörténetének.

Harkai Vass Éva

UTAZÁS TÉRBEN ÉS IDŐBEN

A Térey-líra időutazásai

Térey János kilencvenes évektől datálható költészetének (köteteinek) kontextusát szemlélve e szövegfolyam egyik legszembeötlőbb vonásaként a helyszínek, helynevek dominanciája kínálkozik. A *Szétszórátás* című, 1991-es kötettől a Drezda-kötetig haladva (*Drezda februárban*, 2000), ide számítva a *Termann hagyományai* című, egyetlen prózakötetét (1997), majd a 2001-es, *Paulus* című verses regényét, végül pedig az eddigi életmű összefoglalását nyújtó, válogatott verseket tartalmazó vaskos verseskötetet (*Sonja útja...*, 2003) egybeolvasva nyomatékosan kirajzolódik egy virtuális térkép, amelynek koordinátái Térey lírai énjének és alteregóinak (Termann Dezső, Paulus) mozgásterét, útjait, utazásait jelzik. A Térey-szövegek tér- és utazáscentrikusságának ténye már akár első, felületes rálátásra is jelt ad magáról: A *valóságos Varsó* (1995), a *Drezda februárban* (2000) kötetcíme s a versválogatást tartalmazó vaskos kötet címe (*Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig*) az olvasói figyelmet eleve az „idegen” terek hangsúlyos jelenlétére irányítja. Vagy ha csak a gyűjteményes verseskötet tartalomjegyzékét lapozzuk is fel, már címük által kiválnak az „idegenség” (vagy épp az „otthonosság”) tereit bejáró verscímei (*Anzicsz, Debrecen; A Kétmalomtól a Szent Annáig; Kétmalom utca 17.; A kórháziparkon át; Ez Óbuda, más erkölcs, más vétőjog; Orczy-kert; Király utcai panasza; Villányi út; A valóságos Varsó; Átoksziget; Túlutazni Varsót; Holland Ház; A Sztálingrád-hasonlat, avagy: miért emlegettem annyiszor a katonákat; Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig; Főpályaudvar, 17.05; Apám Szászországban; Földvári elégia; Párizs környéki leoninusok; Galícia; Felhőkarcolót Budapestre stb*).¹ A verseskötetek és az említett egyetlen prózakötet szövegkorpusza azután árnyaltan is megrajzolja e szövegvilág színtereit, amelyek a Térey-szövegek egybeolvasása során néhány hangsúlyos gócpont köré rendeződnek. A korai versek központi színtere Debrecen. A *Termann hagyományai* című kötet rövidprózáiból tudható, hogy a Belváros, a Szent Anna utca, a Nagyerdő, a Piac utca, a Nagyállomás egy fikcionált (ön) életrajz színterének részletei – egészen pontosan: a gyermek- és ifjúkor toponí-

¹ A szövegkorpuszt az alábbi kötetek képezik: *Termann hagyományai*. Seneca, Budapest, 1997; *Paulus*. Palatinus, Budapest, 2001. *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig. Válogatott versek (1988–2001)*. Palatinus, Budapest, 2003. A *Nibelung-lakópark* című, legújabb Térey-kötettel ezúttal nem foglalkozom.

miái. Avagy: az otthon, az otthonosság terei, gondolhatnánk, ám a *Halottasház* című költemény első és utolsó strófájában megfogalmazódnak az otthonosnak tételezett (egzisztenciális) térhez kötődő ambivalenciák is:

„Könnyű veszendőbe menni Debrecenben.
A lapály, az erdő ijesztő erőter.
Hűtlen bennszülött vagy, s polgár, engedetlen?
Terveket szökésről, karierről szóttél?

[...]

Nyirkos halottasház, sírkert-forma város.
Hogyha nem vagy észnél, elnyel a Nagyerdő.
Jókötésű ifjú, itt légy bús napszámos,
Avagy városvesztő légy, városveszejtő.” (TÉREY 2003: 16)

A *Harminchat éves asszony* című Térey-vers fikcionált (ön)életrajzi narratívájának értelmében a lírai én a családi javakat alkotó „majorság, hajdu-birtok” táján „mint vendég jár”, „krónikása / a hajdusági földnek”, s „kóbor utas” (TÉREY 2003: 26). A további versek szövegének értelmében „Mohács-váro”-nak, „önsorsrontó”-nak (*Kétmalom utca* 17.) nevezett Debrecen ezek után a „borgózós hazautazások” (*A Kétmalomtól a Szent Annáig*) színterévé lesz, ahová „ritka madár”-ként lehet megtérni (*Kétmalom utca* 17.). A Térey-líra narratívájának értelmében azután innen vezet az út Budapestre. „Nyolcvan-kilenc augusztusában, mikor elhagytam bölcsőhelyemet, hogy a fővárosban legyek tanárjelölt, öklömet ráztam a vonatablakból Debrecen felé. Az első másfél hónap Pesten: a prelúd. Nem volt se előtte, se utána ehhez méltó, ilyen mélységes, ilyen józanul zakatoló, békebeli őszöm, amely ennyiszer visszajárna kísérteni. Akkor határoztam el egy új időszámítást is” – áll a *Termann hagyományai* fikcionált (ön)életrajzi szövegében (TÉREY 1997: 15). Érthető tehát, hogy Térey második verseskötetében (*A természetes arrogancia*, 1993) azután a költemények színtere Budapest lesz a versszövegekben részletesen ki-bomló városrészeivel, utcáival, tereivel, körútjaival, közlekedési eszközeivel – utcazajával, torlódó helyszíneivel.² Ám már itt, ebben a kötetben (s a gyűjteményes verseskötet azonos címet viselő versciklusában) jelt ad magáról Térey jellegzetes, múltba, történelembe vezető „időutazása”. A *monostor újrászentelése* című költeményben „A nemtelen horda végre / elvonul”, s „refektórium // üszkös ívei”, „egykor / bevehetetlennek vélt klastromfalak” rémlenek fel a kiűzetésképben. Ez a költői program ölt testet *A valóságos Varsó* (1995) című verseskötet versanyagának seregeket, szanitéclányt, kincstárnokot, győztes alakulatot, gettót, kordont felsorakoztató reáliái-

² Lásd *Esély fél háromkor* 68.

ban. S míg a következő verseskötet, a *Tulajdonosi szemlélet* (1997) kontextusát újra a „birtok”, a „békebeli zóna / aranyidő, csikóév, múltak odva” s Debrecen, a „tágas, / mostoha tartomány” (*Tulajdonosi szemlélet* 127), a Termann-ház s a „bársonyos negyedszázad” (*A Termann ház* 129) magánélettere és -ideje vezeti be s ütközteti krakkói, varsói és váradi helyszínváltozatokkal, a *Drezda februárban* című, 2000-ben megjelent kötet versanyaga újra a történelmi szintér, téridő szöveghelyévé lesz, ahol mellel az a Paulus tábornagy is megjelenik, aki az egy évvel későbbi verses regény egyik szereplője (egyik „Paulusa”) lesz.

Parttalan vállalkozás lenne bármely verseskötet színtereinek részletekbe menő felleltározása. Bár a *Drezda*-kötet verseinek út- és utazásvonala Londont, Erdélyt, Koppenhágát, Budapestet, Berlint (s a visszatérések útvonalaként Debrecen) is érinti, a kötet versanyagán belül különös hangsúly vetül a jelen és múlt, az ezredvég és a történelem időkettősének élményét nyújtó Drezda-versekre. Drezda a Miasszonyunk templomával, az Elbával s Óvárosával egyként lesz történelmi szintérré (1945. II. 15-ével, a bombázás harmadik napjával, elsötétítésével, szirénáival és légítámadásával) és – a lírai én jelenbeli utazása által – a jelen, az ezredvég színtérévé. Az előbbi idősíki központi költeménye a gyűjteményes verseskötet címét adó *Sarja útja...*, az utóbbié pedig az *Apám Szászországban* című. Az utóbbi vers értelmében az apa „Látta a miszlikbe aprított egészet”, megmutatták neki „azt a pontot, ahonnan / egésznek mutatkozik a maradék” (a rész-egész, a „minden Egész eltörött” Adyt újrajró motívuma majd a *Paulusban* is meg fog ismétlődni), míg a lírai én a költemény egy későbbi időkoordinátájában, harminchat év múltán ül a Posta téren. A kései utazásélmény mint a történelmi tér eltörlése? „Drezda csak fedőnév, nem találsz / alatta várost, Drezda nincs is” – áll a *Mi lett volna, ha* című versben.

S mindezek után következik az utak (s a költői pálya) szintézisét nyújtó *Paulus* (2001). A kilenc fejezetből álló, szigorú terv szerint bonyolított elbeszélő költemény, verses regény szívós szálakkal kötődik az életmű előző darabjaihoz. A szerepjátszó, alakváltó lírai én, annak tragizáló-ironizáló megszólalásmódja, a kiegyensúlyozott versnyelv, a lírai tradícióval folytatott játék, a történelmi helyszínek, városnevek (Budapest, Varsó, Drezda), a városok/helyszínek pontos, térképszerű, bár fragmentált leírásrészletei, e líra narratív, epikus vonásai, a történelmi múlt és a jelen képeinek váltogatása, az artisztikusan választéktól a városi szlengig terjedő fesztávon elhelyezhető költői nyelv gazdagsága, a tematikai gazdagság, a témavilágon belül különös hangsúllyal kiemelkedő, ún. „katonatéma” és e líra még sok más meghatározó vonása alkotja azt a felismerhető bázist, amely a Paulushoz vezető út lírai alapanyaga is.

A mű egyik Pálja (a lírai én szavaival: „korszakos barátom”) Budapestén született (pontosabban – ironikus interpretációban – abban a budai Margit Kórházban látta meg a napvilágot, amely „A méltó Szent előnevet / Szép ornamensét, nélkülözötte / Kádár korcs országlásakor.”) Az újlipótvárosi hős fiktív életidejének betájolását elősegítő koordináták közé tartozik „az első metró a Blahán / Paulus

életének hajnalán”, valamint foglalkozása (a Termann-művek modern-öre, hacker-vadász, hálózati inkvizítor, kegyetlen system-operátor, jelszótolvaj-programok csendőre...). Paulus ugyanakkor éjszakai ember is, Julius Geiger utcai legénylakásából kilépve („von Haus aus”) a Ráckert, a Centrál, a Zöld Pardon és egyéb szórakozóhelyek serény látogatója, „keleti Dekameron”, szezon-szeretőkkel az oldalán a „nőcsábászat csúcstechnikájának gyakorlója, aki a gyors flörtök utáni kedélybetegségére (számító)gépéhez ülve, a virtuális valóságban talál gyógyírt. A jelen embere tehát, akinek nemcsak korábbi bölcseleti hevületei és esztéta-ambíciói, hanem huszonkilenc életéve is félreérthetetlenül utal a mű megírásakor épp azonos életkorú szerzőre. Hogy nem véletlen egybeesésről van szó, azt maga Térey támasztja alá, midőn Pálját önnön fiziognómiai vonásaival ruházza fel („Vékony ajak és hegyes áll, / Tar fej, szakáll parányi foltja,/ Korom-fekete nagykabát, / Éjszakázástól görbe hát”). Nem nehéz tehát felismerni, hogy a pesti Paulus, a *Tulajdonosi szemlélet*, valamint a *Termann hagyományai* Termann Dezsőjéhez hasonlatosan, szerzői alteregó. Sőt, Térey Pál életrajzi palettájára is hasonló részleteket rak fel, mint említett vers- és prózakötetének alakmásaéra: a korán elhalálozott orvos anya s a gyógyintézetben kezelt apa Paulus és Termann (fiktív) életrajzának egybevágó részletei. Az azonosságok révén (1. még Pál munkahelyét, az említett, szintén Termann nevű céget) alakul ki a Térey/Termann/(pesti) Pál alteregó-sor.

Térey elbeszélő költeményének azonban még egy konkrétan körvonalazható Paulusa van: a mű harmadik, ötödik és hetedik fejezetének vershőse annak a Friedrich Paulus nevű tábornoknak a fikcionált alakja, aki a II. világháború német vereséggel végződő sztálingrádi csatájában a hatodik német hadsereg főparancsnoka volt. A pesti Pál és Friedrich Paulus színre léptetésével Térey szervesen kapcsolja össze azt a két jellemző vonulatot, amelyekről eddigi verseskötetei is tanúskodtak: lírájának személyes és történelmi vonulatát.

A két Paulus műbeli szerepeltetésével ugyanakkor nemcsak individuális és történelmi tér és vonulat, hanem – újfent – a jelen (az ezredvég) és a múlt (a II. világháború) ideje is egymás mellé rendelődik.

A hősök megalkotásának tudatosságára vall, hogy a pesti Pálnak is és Friedrich Paulusnak is létezik műbeli ellenpárja. A szereplői struktúra egyik ágát a „Kemenszky kontra Pál”-szituáció alkotja. Kemenszky, a pesti Pál barátja (padtársa volt a piaristáknál) a főváros fiatal csúcscsapatvezetője, aki felváltva tartózkodik Pesten és Berlinben, ahol német projekten dolgozik. Pál fékezője, „kicsapongásban mentora” és tanácsadója – „cool. Higgadt, kemény.” Pál ingatag érzelmi életével és alkalmi hódításaival szemben ő a megállapodottság, a stabil életmód megtestesítője (házas és két gyereke van), s nem véletlen, hogy Pál fölött is apáskodik. Térey persze mindkettejük, a „szilaj” Pál és a „komoly” Kemenszky létmódját is egyazon ironiával szemlél(tet)i. A másik ágon, Friedrich Paulusszal szemben is ott a hős-ellenkép a vezérkari tiszt, Schmidt személyében. A történelmi „szín” a higgadt taktikát folytatni kívánó, jámbor Paulust ütközteti a diktatori önkénnyel

sem idegenkedő, szenvedélyes és hajthatatlan Schmidttel. A szembenállás tétje itt nagyobb, s mivel a paulusi higgadt helyzetfelmérés sorsdöntő fordulatot eredményezhetne, Térey ironikus nyilai Schmidt jellemét nagyobb mértékben célozzák meg (fantasztá Mefisztofelész, zseb-Mefisztó, fanatikus toportyán).

A két Pál alakját azonban a jellemütköztetésen alapuló, szimmetrikus hős-formáláson túl még szervesebben köti egybe az a harmadik Paulus, aki a műben csak implicite, utalásszerűen van jelen. Míg az előbbi kettő cselekvő figura, a bibliai harmadik csupán alluzív funkcióként, hivatkozási alap-ként él a műben. Itt most nemcsak arra a jelenetre gondolok, amikor a mű második fejezetében Pál és Kemenszky egy drezdai romházban az „apostoli druszá”-ról, a tarzuszi Pálról folytatnak rétori vitát, hanem a pesti és a hadfi Paulus műbeli alakjának körülrajzolásokor egyaránt alkalmazott apostoli utalásokra is. A pesti Pált már a mű elején úgy állítja elénk Térey, hogy „Nem hessen, tarzuszi tájon” született, a Friedrich Paulust szerepeltető harmadik fejezet címe *Damaszkusz felé*, s ugyanebben a fejezetben Paulus cavatinájában a Fönnvalót, az Urat szólítván szintén Damaszkuszra hivatkozik, majd így fejezi be monológját: „SAUL, MIÉRT ÜLDÖZÖL?” A bibliai allúzió ölt formát a mű két Páljának életútja során is, ugyanis mindkét hős életében megtörténik a páli fordulat: a programfeltörők üldözőjéből a mű végén üldözött lesz, a szerelmet elutasító pesti vagányból szerelemért esdeklő, magára maradt hős, a történelmi színen pedig a német csapat bekerítése által áll be a páli/történelmi fordulat. E pálfordulás egyesíti Térey művének jelen- és múltbeli, individuális és történelmi vonulatát, s mindezt a szerző azzal tetézi, hogy lírai narrátorát is a bibliai Pál szerepkörében jeleníti meg: „S mint dühöngő, tarzuszi Pálom, / Magam is fordulatra vágyom / [...] Damaszkuszi szolgálmi úton / Járom...”

A bibliai történet műbe foglalása által a fikcionált életrajzi narratíva jelen- és a fikcionált történelmi narratíva múltideje mögé, fölé odahelyeződik a mítosz időtlen narratívája is, minek következtében a Paulus művilágának univerzuma a mitikus irányába távolul ki. Az egyéni-esetleges s a történelmi-sorsszerű ily módon az egyetemes mítosziba fut ki, az egyetemes mítoszi sorsszerűségben oldódik fel. A mű legvégén a narrátori hang is ezt az egyetemes mítoszt célozza meg: „bízvást megleti / Damaszkuszát a férfi, meglásd.”

A *Paulusban* tovább folytatódik az a fajta rom-költészet, amely Térey lírájában addig is ismeretes volt, de különösen a *Paulust megelőző, Drezda februárban* című kötetben adott magáról jelt hangsúlyosan, a II. világháború során lebombázott város látványaként. A rom egyik központi motívuma a *Paulusnak*, s ismételt felbukkanása a mű különféle szöveghelyeit köti össze. Drezda, ahová Kemenszky hívja Pált, „szinonima a pusztulásra”, a romház, amelybe betérnek, Romisten tartománya, a műszak végén a pesti Pál „szép teste” is „rom”, a (Pepsi-)Sziget világához képest Hiroshima rendezett Rózsadomb, körötte a Duna (akár a történelmi színbeli a Don) a Styx, a nyolcadik fejezetben romokban Pál számítógépes állománya, az utolsóban pedig épp rombolás készül: a Szovjet Há-

zát robbantják dinamittal. E romképekkel alkotnak párhuzamot a keleti front tablójának kiégett, üszkös, kopár részletei, romjai, a csataképpé lett tájkép látványa. A rom-motívum hálót képez a műben, s e háló fogja egybe egy-egy fejezet különféle helyszíneinek – a II. világháború utáni Drezda, a königsbergi ikertorony s a sztálingrádi csata – romjait.

A *Paulus* szerkezeti felépítése a gyűrűs elrendezés. A könyv végén található rajzos mellékletek – „paulusi gyűrűk”-ként – koncentrikus körökben képezik le Térey művének szerkezetét. Az egyes fejezetek ugyanis gyűrűs elrendezésben követik egymást. A fejezetekben érintett helyszíneket (Budapest, Drezda, Sztálingrád, Königsberg) is folyók gyűrűje veszi körül: a Duna, az Elba, a Volga és a Pregolja gyűrűje. A gyűrű a romhoz hasonlóan lényeges motívum, egyben többértelmű metafora is. Az előhang értelmében a narrátor „csodakört” kíván befutni, miközben gyűrűk sorát vázolja fel, koncentrikus hálózatot, amelyen belül egy-egy fejezet egy-egy gyűrűt képez. De nemcsak a mű „páli erővonalai” alkotnak gyűrűt. Az ábrázolt tárgyiasságok szintjén Budapest körgyűrűi, körútjai, Sztálingrád és Drezda városrészei tartoznak ide, a német csapatot az ellenség gyűrűje keríti körül, metaforikus értelemben alkalmazva a fogalmat, Paulus Ludovikához írt levelében üdvrend körútját rója, ironikus hangszerelésben ott a szövegben a gyűrűk ura, s az ebtenyésztők is háztömb-köröket rónak stb. A mű zárófejezetében a narrátor is így láttatja magát egy remixelt József Attila-idézet újraírása révén: „Gyűrűt s szimmetriát teremtek, / Küllőket és körutakat, / És én állok minden köröndön. [...] És záruljon a kör.”

A Térey-líra roppant (nyelvi) gazdagságára már az eddigi recepció is rámutatott. A *Paulus*ban a budapesti, a drezdai, a königsbergi, a sztálingrádi helyszínek helyenként térképszerű, pontos és aprólékos részletei e nyelvi és tárgyi tobzódás szöveghelyei. Már az első néhány verseskötet költeményei terrortól, megszállásról, hordáról, klastromfalakról, őrzetről, kordonról, romlásról, döbbenetről, veszedelemről, hadjáratokról, csataterекről, seregről stb. szóltak. A *Paulus*ban a történelmi szín bő áradást biztosít a Térey-líra e vonulatának. A pesti Pál életköre ugyanakkor az ezredfordulás város helyszín-, életmód- és tárgyi részleteinek nyit utat. „A *Paulus* nem a 20. századi magyar élet enciklopédiája, ahogyan még Puskin *Anyeginje* – a *Paulus* látszólagos prototípusa – a 19. századi »orosz élet enciklopédiája« lehetett” – írja Szilágyi Ákos (SZILÁGYI 2001). Ha Térey verses regénye nem is a 20. századi (magyar) élet enciklopédiája, részleteiben, törmelékeiben romjaiban – valamiféle enciklopédikus teljességre utal, hivatkozik, beleértve az ezredforduló irodalmi-műveltségi és civilizációs hagyományát. Térey gazdag rajzolatú térképén ott a drezdai Ring, a Posta-tér, a Reichsbank, a Rathaus, a Miasszonyunk temploma, a Lukács-templom, a Blaues Wunder-híd, a Reinhold utca, a Grosser Garten sétányai, az Újlipót, a Szent István-park, a Pozsonyi, a Lágymányosi út, a Dohány utcai zsinagóga, a Liszt Ferenc, az Orczy tér, a Józsefváros stb., művébe bekerül a pesti nightlife, a porrá égett Sportszarnok, az Úttörőszövetség, Trianon, a Tisza ciánszennyeződése, az

IRA, a napfogyatkozás, brókerarcok, yuppie-k, anarchopunkok, traktorgyári elvtárs, Radnóti lányok, a pizzafutár, a joint, a Ki kicsoda-címszó, az SMS, a tetrisz, a Buxindex, a bungee jumping, a Pravda, a Pártbizottság, a gengszterbarlang, a konzerv-zene, a Westend, a multiplex, külön tárgy- és témátömbként az étel-, ital- és zenenemek... Mindehhez nevek (Honecker, Churchill, Ulbricht, Luther, Karenina, Didó, Vergilius, Ariadné, Kohlhaas, Podmaniczky Frigyes, Kosztolányi, Finta, Peer Krisztián stb. – szóképzéssel: ficskupálos, peerli, jókaiztunk), művek (*Tannhäuser*, Rubens *A részeg Herkulese*, *Dekameron*, *Wolgalied*, *Zemljanka*, *Godot*, *Sonata pathétiques* stb.) lajstroma járul, beleértve a szerző saját műveire (*Drezda*, *Térerő*), sőt nevére való utalásokat is. Térey szókincsbázisa is ily szertelen gazdagságról vall: a magaskultúra szókészlete a populáris és szubkultúra szókészletével keveredik. Idegen szavak (terminál, tranzit), a városi szleng (becsekkel, truváj, fád, dafke) szavai, a zsidó vallás fogalmai stb. „lépik ki” a jambikus sorok verslábait, s a kötet szinte különálló szókészletét alkotja az ún. hacker-szleng, a pesti Pál számítógépes világának szótára. Akár a helyszínek, az „utak”, a szókincsrétegek is múlt és jelen idejét és tereit fogják egybe. A Térey-líra „időutazása” ugyanakkor egy újabb kettősség jegyében alakul: egyszerre nyit teret a lírai én magán-életkörének, magánmitológiájának térbeli és időbeli létrehozásához, valamint – a tényszerűen adott történelmi terek és idők által – egy distanciát, távolságot tartó, tényszerű objektivitás kifejezőmódjához.

Kiadások

TÉREY János 1997. *Termann hagyományai*. Seneca, Budapest

TÉREY János 2001. *Paulus*. Palatinus, Budapest

TÉREY János 2003. *Sonja útja a Saxonia moztól a Pirnai térig. Válogatott versek (1988–2001)*. Palatinus, Budapest

Irodalom

SZILÁGYI Ákos 2001. De Paulibus. In: *Élet és Irodalom*, 44., 25.

Földes Györgyi

„HEGY, FOLYÓ, VÁROS...”

Város és természet az 1910-es évek magyar avantgárd irodalmában

Kassák születésének 95. évfordulóján Nemes Nagy Ágnes – gyermekkorra egyik kedvenc játékára, a „hegy, folyó, városra” utalva (ezt ma „ország, város, fiú, lány” néven ismerjük) – így foglalta össze a költő-író-festő életművét: „Mintha magam előtt látnám ezt a régi papírlapot, az emberiség három ilyen ősfogalmával megjelölten, s úgy érzem, Kassák művéből messzire világítanak gondolkodásunk alaptételei [...]. Mintha benne is ott lett volna valami abból, amit úgy hívunk, hegy, amit úgy hívunk: folyó, amit úgy hívunk: város. [...] úgy érzem, Kassák gondolkodásában van valami tömörszerű. Persze nagyot tévednénk, ha ennyiben maradnánk. [...] [H]a Kassákról van szó, meg kell mozdítanunk ezeket a statikus ősfogalmakat, és föl kell írunk kategóriái közé a tett, a küzdelem, a mozgalom, az építés szavait is.” (NEMES NAGY 1982: 239–241. IDÉZI: FERENCZI 1987: 6)

Jelen előadásban a 10-es évek magyar avantgárdja irodalmának (nagy részt Kassák írásainak, kisebb részt a rajta kívül jelentősnek mondható avantgárd alkotóknak) a városhoz és a természethez való viszonyulásáról beszélek majd, illetve arról ejtek majd szót, hogyan jelenik meg e kettő motívumként az egyes avantgardista műalkotásokban. Elöljáróban annyit érdemes megjegyezni, a fenti idézet annyiban remekül jellemzi Kassák tízes évekbeli irodalmi alkotásait, amennyiben valóban őstoposzoktól áthatott szövegeket értünk rajtuk; tényleges motívumok tekintetében talán annyi árnyalásra szorul, hogy a víz, a folyó némileg ritkábban bukkan fel nála, szemben a hegyekkel, főként pedig a rónával, az alfölddel (a kiterjedt síksággal), a búzamezőkkel, amelyeknek kifejezetten az ellenpontosításaként jelenik meg a város – a koncepciótól függően hol az egyik, hol a másik dominanciájával. Ez a többi korai avantgárd szerzőnél is így áll, *A Tett* lapszámaiban, és a *Ma* első évfolyamában még nagyjából fele-fele arányban találhatók természeti-falusi és városi darabok – a későbbiekben azonban az utóbbiak túlsúlya lesz jellemző. Általánosságban az is elmondható, hogy a várostematika, vagy ezen belül a modern nagyvároshoz köthető objektumok (kirakat, utca, villamos, felhőkarcoló, stb.) igen gyakran olyan szerzőknél kerülnek elő, akik a természethez vagy esetleg a faluhoz való viszonyulásuknak színtűgy hangot adnak (Kassák, Barta, Újvári Erzsébet), vagy akiknek lírájában erősen jelen van a népköltészeti hatás is (György Máttyás); és hogy viszonylag kevés az „egyértelműen” városi szerző: a költők közül Lengyel József, a kritikusok-

nál Révai József említhető ebben a kategóriában. Részletezettség és konkrétság szempontjából is megoszlának ezek a szövegek: Barta Sándor természetszemlélete, szinte deskriptív tájírása nagyon hasonlít Kassák koncepciójához, Lengyel Józsefnél pedig a fent említett városi objektumok olykor (többek között a *Ferdinand-híd* című vers esetében) a megjelölésnek, megnevezésnek köszönhetően lokalizáltak és pontosan beazonosíthatóak. Másoknál viszont egyáltalán nem beszélhetünk konkrét – vagy legalábbis a megnevezés erejéig konkrét – topológiai megjelölésekről, ez a helyzet például Hatványinál, aki az adys retorikát olyan absztrakt fogalmakkal ötvözi, mint Idő, Erő, Tér és Atom (*Csókrambulín rétor*), vagy pedig az avantgárd költészet materiális-panteisztikus alapját képező filozófiát fizikai-kémiai erőköltészeté alakító Komját Aladárnál, akinél például az utca nem vizuális képként, hanem egy mindent átfogó, de sommás (a legkevésbé sem szenzuális, hanem fogalmi) szinesztéziává lesz: „Szín-hang-szag-íz-delírium” (*Utca!*). Az előbbi szerzők konkrétsága is viszonylagos persze, hiszen a megjelöltség (az előbb említett esetben pl. a híd neve) nem vonja maga után, hogy a jelölt, a valóban létező objektum vizuálisan is felépüljön a vers alapján a szemünk előtt, s ugyanígy relatív a Kassák- és Barta-lírával kapcsolatban felemlgetett deskriptivitás is: a versek ebben az esetben szinte soha nem egyénített tárgyra, terepre vonatkoznak (tulajdonnevek nemigen szerepelnek bennük, s a leírás is úgy részletes, hogy nem analizál, hanem szintetizál, méghozzá többnyire sokfajta élmény, sokfajta realizáció alapján). Tehát bár a szerző látzólag mintha impressziókat, érzéki benyomásokat fogna meg, az elénk tárt kép erősen konstruált. E relatív konkrétság afféle szó-városokat és szó-tájakat eredményez tehát, de úgy, hogy a szó mégiscsak magára a dologra vonatkozik, igaz, nem utalva, nem sejtetve: ekvivalens vele. Ennek okaként a deszemiotizálást, az avantgárd egyik fontos jellegzetességét említhetjük. Kulcsár Szabó Ernő szerint (KULCSÁR SZABÓ 1990) az avantgárd úgy akarja kiküszöbölni a nyelvi konvenciókon alapuló hermetizmust (vagyis azt, hogy a szöveg csupán önmagára utal), hogy – tagadva a szöveg jelkarakterét – a jelről ezentúl a jelöltre, a dologra teszi a hangsúlyt: a jelentés ezentúl elvileg mindenki számára hozzáférhető lesz, minthogy az irodalmi jelentésképzés bázisa a dologszerű, anyagi léttel rendelkező tény lesz (márpedig az mindenki számára egyértelmű). Bojtár Endre (BOJTÁR 1961) pedig inkább a jel-dolog természetes egységének megszilárdítását érti deszemiotizáláson, bár itt is maga a dolog elsődlegességével: „az avantgárd természetesség-koncepciója kiterjedt a jelre is: ők nem elvetették az elidegenítő szót [...], hanem dologgá téve, objektivizálva akarták természetessé tenni azt. Innen, hogy az avantgarde elmélete látszólag ellentmondásosan hol szóközpontnak, hol dologközpontnak tűnik”. A deszemiotizálás a tízes években tehát kettős következménnyel jár: tárgyiasított szavak használatával és a jelölt és jelölt megbonthatatlan viszonyának megkérdőjelezhetetlenségével (ez utóbbi indokolja többek között a későbbiekben kifejtett másik fontos avantgárd-vonást, a magyar aktivizmus panteista költészetének immanenciáját is).

A fentebb vázolt, és a továbbiakban majd még meglepő precedenseket teremő eldöntetlenség városiasság- és természetközelség tekintetében többféle oknak tudható be. Az egyik a magyar avantgárd már sokak által emlegetett jellegzetességében, ti. a poétikai útkeresésben, az egyes izmusokhoz legfeljebb egy-egy mű erejéig való tartozásban keresendő. A futurizmus gép- és jövőimádata, a konstruktivizmus inorganikussága ugyanis csak nagyon ritkán nyilvánul meg egyértelműen a szövegekben akárcsak tematikus szinten is, s akkor is leginkább az erővel, a nagysággal kerülve összefüggésbe, továbbá a horizont expresszív kitágításával párosul, csakúgy, mint az az úgynevezett természetversekben a környezettel egybeolvadó, ekképpen határait vesztő, kiterjesztett Én esetében történik. A másik ok pedig éppen az ezt megalapozó panteisztikus gondolkodás, a panteizmusnak egy sajátos, meglehetősen anyagelvű, materialisztikus változata. E nem minden avantgárd szerző által tudományosan elsajátított nézet forrásait (lásd Mácsa János *Haladás és irodalom* című cikkét [MÁCZA 1918]) egyrészt a Deleuze szerint (DELEUZE 2000: 46–47) immanens és tranziens világképet kialakító, tehát a világban minden értékrendet és hierarchiát elutasító Spinozában találja meg, aki – mint Alexandre Koyré mondja (KOYRÉ 1957) –: Leibnizzel együtt eljut „a zárt világtól a végtelen univerzumhoz» vezető úton egy végtelen és immanens világrend kialakítása” felé, másrészt Ostwald energiatanában, harmadrészt pedig a materializmust és a metafizikát ötvöző természetfilozófiában, Haeckel monisztikus filozófiájában, amely a természetben és a szubsztancián belül „erőként vagy energiaként” megjelenő lénynek látja Istent. A magyar avantgárd panteista szemléletének e forrásait aztán Singer Henrik összegzi, akinek *Világnézet* című könyvét 1916-ban adja ki a Ma. A mű koncepciója, melyet remekül összegez az alcím (*Az érzésnek meg a legáltalánosabb természettörvényeknek kiterjesztéséről az élő és a holt anyagra*) (SINGER 1916) így vagy úgy, de tetten érhető a panteisztikus aktivista költészet materiális, fizikai jellegében, és motivisztikus lecsapódása éppenséggel élettelen, szervetlen elemek (például a városi környezet) megjelenítését, sőt átlelkesítését is lehetővé teszi. Singer szerint ugyanis az érzés és gondolat az élettelen világ irányába hat, a rideg természettudományos törvények viszont az élőlények – például az ember – felé fejtik ki tevékenységüket, a legmagasabb és örök gyűjtőközösség pedig a „földön és világűrben levő anyagok (holtak és élők) közössége” lesz. Az avantgárd panteisztikus líra poétikai jellemzőin is nyomot hagy ez a szemlélet, például az élettelen dolgokat animáló, sok megszemélyesítéssel dolgozó stílusán, s ugyanígy az élőlényeket, pl. az embert is eltárgyasító leírásain vagy szubjektumképzésén (olykor tehát hatással van a korai magyar avantgárdban egyébként csak szórványosan előforduló én-disszeminációra is).

Mint említettem, az avantgárd panteisztikus szemléletére jellemző a tér kitágítása is, s ez pedig két irányba történhet: függőlegesen és vízszintesen, igaz, e kettő igen gyakran egyszerre van jelen a szövegekben. Noha bármelyik költő-

től idézhetnék,¹ most itt Kassák az *Örömhöz* című versére hivatkozom, amely egyszerre említi „a rónák kiserkedt zöldjét” és a „hegyek fehér gleccserét”, a *Himnuszban* pedig az ég felé kiáltással párhuzamosan a földön való, egészen Szibériáig és az ázsiai dzsungelélig való nyújtózás lesz a másik fontos aktus. A vízszintes terjeszkedés a szabadságot, a korlátnélküliséget fejezi ki, amelynek legideálisabb tere a végtelen síkság, a róna, a préri, s amelynek a város sajnos éppen határokat állít, márpedig efelett való sajnálkozásuknak az avantgárd szerzők olykor hangot is adnak. A vertikális mozgás (BORI–KÖRNER 1988: 89. Idézi még KOVÁCS 1995) motívuma a természetversek esetében lehet a hegycsúcsok felé emelkedés, dobás, repülés vagy kiáltás a nap felé (utóbbi „műfajjá tett változata” a naphimnusz – pl. Kassák: *Napraköszöntő; Himnusz*), vagy akár függőleges tárgyak mentén is történhet, s ez esetben már nem zavaró a város oldalról lezárt tere: a „lombárpác” mellett a szövegekben az ég irányába nyúlik a kikötő árbóca, a torony, a felhőkarcoló, a gyárkémény is. A vertikális megnyúlás – s ez főként a beépített tereknél fontos – éppenséggel a horizontális szétterjeszkedés feltétele is lehet: „Ezer Élet! S Tért végtelent, hol minden gesztus elfér! Tornyt, tornyt, hogy mindenhová lássunk” (Rozványi: *Dunakorzó*).

A panteista szemlélet természetesen más elemekkel is ötvöződik, például a részben a whitmani példára épülő kollektív individuummal, akinek – legalábbis a magyar avantgárd fő vonalának koncepciója szerint (Kassák, Szélpál Árpád, szemben például Szabó Dezsővel) – megtestesítője az igazi aktivista, a szociális törekvéseket is kiteljesítő, „kultúrájában forradalmasított” és a tömegeket maga mellé emelni akaró, tehát forradalmasító erő (Kassák megfogalmazásában a „szociális alapon rendezkedő agresszív ember”), akivel kapcsolatban – feltételezett modernsége folytán, illetve az avantgárdnak a periférián a munkásmozgalmakkal való érintkezése miatt – viszont leginkább a városlakó munkásságra lehet asszociálni (lásd többek között Vajda Imrének a szociáldemokrácia lehetőségeit boncoló írásait, vagy Kassák *Tovább a magunk útján* című kiáltványát). Mint Derék Pál is felhívja a figyelmet, a kollektív individuum többnyire a tömeg tagjait saját műveltségének átadása segítségével magához hasonító, magasabb rendű, cselekvő és változtatásra képes közösségi ember, aki egyik legfőbb „térítési” eszközének az akkoriban tipikusan nagyvárosi és kifejezetten modernnek ható tárgyat, a monumentális méretű, továbbá sokak számára elérhető, s akár fanatizálni is tudó plakátot tekinti (vö. Kassák: *A plakát és az új festészet, Hirdetőszloppal*).

A továbbiakban az időkorlátok miatt a vizsgált korpuszt leszűkítve Kassák néhány korai avantgárd szövegében analízálom természet és város viszonyát; ezt azért teszem, hogy megmutassam, a fent emlegetett panteisztikus szemlélet –

¹ Kassáknak csak a *Hirdetőszloppal* című kötetében az említett darabok mellett példaként idézhetnénk a *Jó annak, aki korán kel*, a *Fiatal lányok mennek át az utca-hosszon*, a *Júliusi földeken*, a *Májusi tánc*, a *Nyár-orcheszter*, a *Kompozíció*, a *Napraköszöntés* című verseket.

még egy adott életműben, egy viszonylag szűk időintervallumon belül is – látszólag (de csak látszólag) meglehetősen eltérő műveket eredményez a tekintetben, hogy a natúra vagy a város győzedelmeskedik-e modernség, illetve a költő preferenciáit illetően.

Mint arra már Fehér Erzsébet is kitért (noha ő teljesen másképp értelmezte a művet), Kassák első verseskötete, az *Éposz Wagner maszkjában* eposzként is elemezhető, jobban mondva egy olyan zárt struktúrájú egységként, amelyben adott egy tulajdonképpen koherensen elbeszélhető történet beazonosítható eposzi kellékekkel. Ez azonban olyan szemléletváltásokkal jár együtt, amely jogosan bizonytalaníthat el minket azt illetően, hogy vajon egy és ugyanazon beszélőről van-e szó (aki az elbeszélés folyamán – látva a szörnyűségeket – revidálja nézeteit), vagy mégsem; esetleg kettőről (egy háború- és egy békepártiról), vagy még többről, azaz szélsőséges esetben minden darab esetében egyről, amelyek alapján az egyes szövegeket mégiscsak mint szuverén lírai alkotásokat is elemezhetjük. Kassák valószínűleg lebegteti a kérdést, vagyis ötvözi a két műnemet, ezáltal is biztosítva a feltételezett eposz számára az avantgárdra jellemző szétszabdaltságot.

Feltételezésem szerint az első egység, az *Ó, élet, élet, mi sírunk, mi sírunk mi panaszkodunk* voltaképpen egy elnyújtott magyarázat a továbbiakban bekövetkezőkhöz, összekapcsolva az étellel, mint műzsához történő invokációval, és a heroikus világgal állítja szembe a jelenlegit –, mely aztán a második egységben belefut a voltaképpeni cselekménybe. Az aranykor tehát a természethez közel élő, az attól még nem levált és még teljesen szegmentálatlan kollektív tudatot jelenti (a beszélő a „mi”), amely az esetleges csapásokkal is dacolni tudott („Volt idő, hogy szent csoda-idézői voltunk a világnak [...], s énekeltünk a zöld búza között és pöröltünk a bösz vihar elé”), ennek az állapotnak azonban radikálisan véget vet a háború, megghiúsítva egyfelől ember és ember, másrészt ember és natúra közösségét („S vannak szabad mezők, hegyek, völgyek virággal tele, honnan pacsirták és kék vizű patakok feleselnek vissza, de jaj, balga csatákban süketül az ember”). Még az első egységhez tartozik a népballada-átirat, a Kőműves Kelemen-adaptáció, melynek alanya hirtelen váltással egyes szám első személybe kerülve panaszkodik saját – bár a továbbiakban általánosított – során, közben pedig számot ad meglehetősen pesszimista, a tett értelmét tagadó világképéről. A második nagyobb egységnek már a címe is valamiféle – átmenetinek gondolt – megoldást sugall: *Most mi vagyunk az idő és tér éber csőszei: katonák!*, ahol a beszélő Vulkán istent s a fúriákat – vagyis a háborút – hívja segítségül a megtisztulási folyamathoz. Ezt az átmeneti jelleget alátámasztja egyrészt a két ellenpólusnak tételezett színhely (természet és város) között félúton elhelyezkedő, öntudatra nem ébredt és ambivalens képekkel jellemzett falusias környezet is („aranyölű utca”, „gyönyörű ég”, de: „vérszínű virágot könnyeztek a kandiszemű házak”). A propozícióban, azaz a háborúról szóló részben következik be az első törés: innentől a háború nem valami pozitív, hőssé emelő,

heroikus egyéniséggé alakító eseménnyé, hanem általánosan pusztító, a közönséget szürke tömegbe egybemosó örült haláltánc alá alakul majd (az lesz majd az enumeráció), mely már ezen vers szerkezetében ellentétekre épülő, a béke idillikus és őszi termékenységet, dionüszoszi vigasságokat is idéző jeleneteit a háború téli, fagyos – és egyben ernyedtséget és reménytelenséget árasztó – képeivel ütköztető második felében is érezteti hatását, s már itt utal az eddig történetek tévedés voltára. A hosszú haláltáncot követő „énekek” voltaképpen az előbbieken vázoltakat ismétlik – azonban teljes szemléletváltással. Most már a háborút szimbolizáló szekerek jelzője a „lusta”, a „csámpás”, s ez az, ami szemben áll a békés, éppenhogy felébredt, de máris étellel teli várossal, amelyen éppen a vész elvonultával uralkodik el a teljes levertség, a „bamba könnycsapoló csönd” – s az elképzelt értékrendszernek a gyakorlatban tapasztalt eme visszájára fordulása a végkifejletnek is megfelelő hangsúlyt ad. Nem a háború purgatív szerepe hozta el tehát mégsem a rég várt, a tettvágyon alapuló boldogságot, amely netovábbjának az a „földi kép” tekinthető, ahol egy boldog ember a béke fehér zászlóját lengeti. Itt a pusztításon lassan úrrá levő közösség nevében szól a beszélő, azaz az önmagát megváltani tudó, a békében az értelmet végképp megelé, alkotó, tudatos – s már hangsúlyozottan városi – közösségben élő kollektív individuum, amely a legutolsó sorokban leszámol az elavultnak tekintett természeti, és a nem öntudatosult paraszti életformával, s az apoteózist (saját és/vagy az emberiség apoteózisát) a városba helyezi:

Ez éjszakán sok vágynak lettem viselőse,
s iszákomból tátott szájjal veszt el a múltat,
fűt, fát, penészes kalyibák szagát,
más földjén a vén, mokány parasztot [...]
Ez itt a város.
De nem az árva emberhangya odva:
fejemre híg aranyt szítál az ég
s hallom a serény kézművesek dalát.

Az eposzi történet végkicsengése megegyezik a *Mesteremberekével*, ahol a metropoliszt építő munkás tekinthető a jóság betöltésére született, a megváltásra alkalmas kollektív individuumnak (lásd a pap-erő-teremtés motívumtriád), továbbá ez a gondolat fogalmazódik meg Halasi Andor programcikkében is, a pragmatista filozófiától (William James meliorista megváltásfilozófiájától) ihletett *Új irodalmi lehetőségekben*, amely a cselekvő, vagyis az egyúttal a lét kiteljesítésén is munkálkodó embert alapvetően városi lakosnak (munkásnak, hivatalnoknak, kereskedőnek, asztalosnak) képzei. Halasinak ez a metaforája is árulkodó: „Cselekvéseink [...] a lét műhelyei” (HALASI 1915).

Kassák más szövegei ezzel teljesen ellentétes álláspontot sugallnak, sőt, olykor explicit módon ki is fejtik ezt. Utóbbi esetre, mondjuk így, kifejezett városundorá-

ra a *Sorok ideges órákban* lehet a példa: „Valaki egyszer a fülembé hízelegte, hogy nagyszerű temperamentumomban / kilencven százalékra még dominál a vad, akaratos paraszt – s most elhiszem, hogy csak a dekadens tíz százalék marasztal a sárga városokban”; vagy: „csak ezek a buta villamossínek ne riasztgatnák mindig a szemem... s ezek a mahomet tégladögök is megint úgy ráljárharkodtak az / milyen ronda ilyenkor az utca, pfujj, mintha minden / meg lenne dögölve „se mozgás, se szín, csak csönd...”. A vers érdekessége egyébként, hogy a szerző éppen annak a Révai Józsefnek ajánlja, aki *A Tettben* pár héttel azelőtt hangsúlyozottan „városi” költőként jellemzi Kassákot. (Sajnos itt erre kitérni nincs módunk, de ez a Révai-cikk egy másikkal írással – a Babits *Irodalmi problémák* című könyvéről szóló kritikával összeolvasva, igen tanulságos lehet az urbánus-népies vita előzményeinek szempontjából, amennyiben a városi irodalmat feldicsérő értelemben mutatja ki kozmopolitának, s az új fajiság, sőt nagy részben a zsidóság produktumának.) Visszatérve Kassákhoz: nála – akárcsak gyakran Verhaerennél vagy az unanimizmus vezéralakjánál, Romainsnél – az olyannyira óhajtott, színekben pompázó, mozgásba hozott – vagyis az élettel teli város animáltsága nem mindig egyszerű megszemélyesítést jelent, antropomorfizáltsága ennél közvetettebb, színekdoché útján a lakók töltik meg élettel, méghozzá kifejezetten a természetközeli vitalitással, a parasztéval, melynek kulcsa, záloga a növényi élet. Jellegzetes példája ennek egy, *A Tettben* szereplő novella, a *Carlo D. Carra* „*Anarchista-temetés*” című képe alá. A temetésre gyülekezik a tömeg, a városban halotti gyász, csönd uralkodik, s az anarchista élettelensége és némasága átragad a környezetre is: a városra jellemző objektumok a monumentális síremlék részei: „a máskor bömbölő gyárkürtök némán, mint óriás, fekete bálványok feszültek a tiszta, őszi ég alá”. A halálból az életbe való átjátszás nem az alapvetően tárgyi léttel bíró város kapcsán, hanem a temetendő ember emlékének felidézésével kezdődik, amikor – jellemzésével, visszanyúlva *élete* egyes eseményeihez – a szöveg *növényi* életet kölcsönöz neki: ezek a növény-metaforák azonban éppen nem egyfajta vegetálást (élet és halál közöttséget, mozdulatlanságot), hanem fekonitást sugallnak (az oktató-térítő közösségi ember tudásra termékeny voltára és megtermékenyítő erejére) utalnak: „sok idegen *táj* füröszttötte meg a [...] szemét, sok idegen nyelv *pergetett szét* az ő *termékeny* agyára [...], mint valami teljes, mézes *virág* gyökerezett közéjük [...], hitet plántált a lelkükbe”. (Hasonlítsuk ezt össze a *Mesteremberek* termékenységgel, akiknek az „ujjaiból zendülő friss erő” kábeleket húzott, tornyokat és hidakat emelt, és akik az új faj létrehozása érdekében „megejtették” az asszonyokat: az általuk létrehozott élet inorganikus és organikus egyszerre, illetve az első esetben organikus az inorganikusban.) Az anarchista-ra való emlékezés, illetve az ő eszméinek tanulságaira történő ráeszmélés és az azokkal való azonosulás indítja be a gyászmenet élettel való feltöltődését, sodródását, hömpölygését: „Mintha éppen a hosszú, fárasztó munka után dús, éltető aratásról tértek volna meg, s előttük a szomorító koporsó helyett a gazdák áldott búzakoszorúját hordozták volna a legények, valamennyien szinte megrészegül-

tek egymás melegétől, az áradó szabad életörömtől”. A „fárasztó, hosszú munka”, az „aratás” ekképpen két értelmet is nyer: egyfelől, a már említett pragmatista meliorizmus szerint a dolgozó ember – a hétköznapi tett, cselekvés végrehajtója – letéteményesévé válik a megváltásnak, márpedig e szövegben ez – a városlakóba „oltva”, tehát valamiképpen a városlakóval szemben is – éppen a domesztikált natúra embere, a paraszt lesz. Másfelől azt is elmondhatjuk, hogy a mindennapi kenyérhez szükséges gabona begyűjtésével, magához vételével a tömeg mintegy megelőlegezi a növény inkorporációját, s egyúttal – visszakapcsolva az anarchista *növényi* alakjához – az általa való megtermékenyülést is: ennek örvendezik tehát ezen a dionüszösi mulatságon, az életöröm e celebrálásán, amivé a temetés vált. A novella csúcspontja egy erős, noha igencsak rövid mondat, amely – s ez a legkevesebb, amit mondhatunk róla – mindenesetre meglepő az *Éposz Wagner maszkjában* vagy a később a *Mesterembereket* megíró Kassák tollából: „Így járt el az idő a város felett”. A szöveg második felében a katonák lemeszárolják a menetet, ismét egy haláltáncnak vagyunk tanúi, a szcena kegyetlenségét talán csak a föld befogadó gesztusa oldja valamiképpen: „a föld tele volt csonka, megbékélt halottal”.

Minderre annyit mondhatunk magyarázatként: város és természet szempontjából Kassák elképzelése csak látszólag tűnik ellentmondásosnak (melyik is a modernebb? melyiket is kedveli jobban?). Ha ugyanis Foucault *Eltérő terek* című írására támaszkodva össze akarjuk foglalni a 10-es évek magyar avantgárdjának – az úgynevezett világnézetes – avantgárdnak a térszemléletét, talán azt mondhatnánk, valamiképpen a Galilei utáinak mondott tapasztalattal rokon: egyfelől szembenáll tehát a középkori hierarchizált és/vagy dualisztikus (vagy más néven: helymegjelölő) elképzeléssel, amely dualizmus (pl. földi–égi kettőssége) egyébként lehetőséget adott a tiszta transzcendenciára is; de nem is az a szerkezeti (vagyis a pontok, vonalak szomszédosságán, az általuk kirajzolt struktúrára alapuló) tér még, mint amivé később válik majd, akár már egyes későbbi avantgárd művek esetében is. Éppen a panteisztikus – tehát monisztikus világképre – jellemző ez a végtelen, végtelenül nyitott tér, amelyben Foucault szerint „egy dolog helye pusztán mozgásának egyik pontja [...], mintha a nyugalmi helyzet nem volna más, mint végtelenül lelassított mozgás”. E monisztikus szemléletnek következménye egyfelől a már említett, a minden hierarchiát nélkülöző immanens transzcendencia is, másfelől pedig pl. Kassák érzelmi ambivalenciája is erre vezethető vissza város és természet irányában: ezek nem kizárják egymást, hanem komplementer módon az Eggyé egészítik ki egymást, azonos értékűek, mert ugyanabból a nagy Egészből merített lehetőségek csupán. Elvárhatóan a végtelenségérzet és az életesség helye az egyik, a társadalmi fejlődése a másik, de e szemlélet alapján a kétfajta tulajdonságcsoporthoz áthatja a másik, az ellentétesnek kínálkozó helyet is. Befejezésül és alátámasztásul Kassák *Az örömhöz* című versét idézem:

Az új Messiások elé harangozok [...]
 A hűlt romokon Epikur Új arcát énekelem
 S a rónák kiserkent zöldjét, a hegyek fehér gleccsereit,
 nyers, keveredő tömegeikkel a roppant metropoliszokat [...]
 Az élet billió lehetőségét csapolom magamból

Irodalom

- BOJTÁR Endre 1969. A kelet-európai avantgarde költészete. In: *Valóság*, 6., 63–75.
- BORI Imre–KÖRNER Éva 1988. *Kassák irodalma és festészete*. Magvető, Budapest
- DELEUZE, Gilles 2000. *Spinoza és a kifejezés problémája*. Ford. Moldvay Tamás, Osiris. Budapest
- FERENCZI László 1987. *Én Kassák Lajos vagyok*. Kozmosz könyvek, Budapest
- HALASI Andor 1915. Új irodalmi lehetőségek. In: *A Tett*, nov, 15, I. évf. 2. sz., 21–22
- KOVÁCS József 1995. A megváltásezme a forradalmi avantgárd költészetében és festészetében, In: *Mítosz és utópia, Irodalmi- és esztétörténeti tanulmányok*, szerk. Illés László–József Farkas, Argumentum, Budapest, 44–65.
- KOYRÉ, Alexandre 1957. *From the Closed World to the Infinite Universe*. The John Hopkins Press, Baltimore
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1990. Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern. In: *Kortárs*, 1., 129–142.
- MÁCZA János: Haladás és irodalom. In: *Szombat*, 1918. júl. 13., 17. sz., 425.
- NEMES NAGY Ágnes 1982. Hegy, folyó, város. (Kassák évfordulóra). In: N. N. Á.: *Metszetek*. Magvető, Budapest, 239–242.
- SINGER Henrik 1916. *Világnézet*, a Ma kiadása, 15.

Virág Gábor

A MÍTOSZ FELROMBOLÁSA

(Spiró György: *Fogság*)

Vico harmadik személyben írt önéletrajzában első mondatában egy apró – nagy valószínűséggel azonban szándékos – hibát vét: születésének dátumát a valódi 1668 helyett 1670-re teszi. „Akár véletlen, akár szándékos a tévesztés – írja ezen aprócska hibáról Kelemen János –, mindenképpen van jelentése. Giuseppe Mazzotta, a szöveg egyik éles szemű olvasója szerint a tévesztés vagy a hamisítás azt fejezi ki, hogy »nincs elegendő és minden kétséget kizáró tudás, amely garantálná saját önábrázolásunk igazságát.« Eredetünk megismerhetetlen, ahogyan minden eredettörténet és genealógia általában is bizonytalan, hiszen sohasem alapozható közvetlen tapasztalatra” (KELEMEN 2005: 414).

Spiró György saját bevallása szerint a *Fogság* megírása közben azt az elvet követte, hogy nem hamisít, kizárólag a történelmi munkák tényeit követi, azonban kétszer olyan forrást is idéz, melyek elvesztek a történelem viharában. „Ez már az én kisdéd játékom, de ezek jelentéktelen apróságok.” (SPIRÓ 2006: 26) A regény megírása szempontjából mindez valóban apróságnak tűnik, ám a regény világának értelmezésekor igencsak nagy jelentőséggel bír. Bár a *Fogságról* írt kritikák nagy része megegyezik abban, hogy történelmi regényt olvasunk, többen is kifogást emelnek a történelmi jelző ellen. P. Müller Péter szerint például, „a történelmi regény köntösében a *Fogság* – a műfaj hagyományával szemben – azt demonstrálja, hogy a történelem (azaz a múlt) a jelen fikciója, nem pedig valami tényszerű vagy »objektív dolog«” (P. MÜLLER 2006: 553).

Northrop Frye a történelmet a mitikus ellentétének nevezi. Ezzel ellentétben Gábor György éppen azt hangsúlyozza, hogy „a történelem az alkotó képzelet megteremtette parabola vagy példázat, amelyben a múlt igazsága az elbeszélés igazságának, azaz a narratíva koherenciájának függvénye” (GÁBOR 2000: 64). Ha a *Fogság* ideje történelmi idő is, a kor, melyben játszódik, bizonyos értelemben mitológiaiának számít. A történelem leírása, mint az elbeszélések egyik fajtája „igaz” elbeszélés a mitikus elbeszélésekhez vagy a fikciós elbeszélésekhez képest. A történelemírás által a múlt konstituálódik, s aki a történelemhez viszonyul, részben konstruálja, részben rekonstruálja az egykor volt, ám mára nem létező entitást. A konstrukció és rekonstrukció kettős irányultsága a történelem és fikció kereszteződésében bomlik ki, az „emberi idő” létrejöttével, amelyben egyesül a múlt történelem általi reprezentációja a fikció képzeletbeli variációival (GÁBOR 2000: 66).

Az elbeszélések feloszthatósága fikciós és mitikus elbeszélésekre arra kényszerít bennünket, hogy a *Fogság* helyét egyértelműen a fikciós műfajok határai között jelöljük ki, azonban érdemes megvizsgálnunk, a szöveg világa teremt-e kapcsolatot az ún. mitikus elbeszélésekkel. „Ha egy mese úgy kezdődik, hogy a hős csodás módon születik, vagy már csecsemőkorában irtózatossá válik, biztosak lehetünk abban, hogy ez a mesehős nem kap majd sehol szolgálataiért magától megterülő asztalt, s nem is folytatódik úgy a mese, hogy amint nagyobb gyermek lesz, eltéved az erdőben és egy boszorkány megpróbálja megölni” – olvashatjuk Dallos Edina a mesék morfológiáját elemző, *Funkciók, intenciók és attribútumok* című tanulmányában (DALLOS 2005). Spiró György *Fogság* című regényének hőse, Uri nem csodás módon születik, ereje sem irtózatossá válik, éppen ellenkezőleg, ő maga rövidlátó, teste satnya, élete folyamán ezer és ezer betegséggel és problémával küzd, ennek ellenére számára is rejtélyes és titokzatos szolgálataiért gyakran térülnek meg számára maguktól az asztalok, s ha metaforikus is, de talán azt is elmondhatjuk róla, gyakran eltéved az élet (történelem?) érdekében, s ha nem is boszorkányok, de evilági hősök többször is megpróbálkoznak azzal, hogy, ha átvitt értelemben is, de megölessék.

Beszélhetünk-e Uriról, a többek által történelmi regénynek titulált *Fogság* hősről mint mesehősről, netalán egy mítosz hősről, annak ellenére, hogy történelmi időben és térben mozog? Spiró tiszta formájában alkalmazza az európai regény alapkoncepcióját, a fiktív életrajzot, ez az életrajz pedig a kora újkori pikareszk sémára jár: a hős élete is extenzív totalitás, társadalmi rangfokokban és földrajzi távolságokban mérve egyaránt nagy tereket jár be. Bánya János hívja fel rá a figyelmet, hogy a *Fogság* világa időszámításunk első századának teljes világa, „vagyis majdnem minden, ami akkor látható volt, a harmincas évek közepétől a hetvenesekig. [...] A világ a regény hősei számára ennyi és nem több, más szóval ennyi az egész világ, távoli földrészek és világok felfedezése még messzire van. A tengeren hajózni lehet, nem gyalogolni. Nem szűkre szabott, hanem olyan, amilyen, tehát teljes.” (BÁNYAI 2006: 4) Ha az időszámításunk utáni első század nem is mitikus kor, Spiró a regényben ábrázolt teljességével mégis mítoszivá varázsolja. De valóban elmondhatjuk-e, hogy a *Fogságban* fel-tárul előttünk Uri világának mitikussága?

Loszev mítoszelmélete szerint a mítosz a valóságot érzékeny megragadó személyes forma és az értelmet meghaladó csoda, amelyben az emberi közösség és az egyén pszichikus valósága jelenik meg. Loszev mítosza a perszonalizmus sajátos megvalósulása: a lét és a róla való abszolút tudás olyan egysége, amely a régi korok emberének szellemi világában, de a modern irodalom vagy művészet valóságképében is megmutatkozik. A mítosz az Egész érzéki, tudás feletti módon megragadva, az idő határai felett átnyúló módon elbeszélve, megörökítve. A *Fogság* megpróbálja a kor világát enciklopédikus teljességgel az olvasó elé tárni: a római zsidó közösség lakhatási viszonyaitól a birodalom különböző provinciáiban használatos pénznemek egymáshoz viszonyított átváltási arányáig,

az alexandriai építészettől a júdeai zsidó falvakban használatos mezőgazdasági szerszámokig – az autentikusság, a megbízhatóság sugárzik minden lapjáról, úgy érezzük, hogy a történelmi idő hű lenyomata tárul ámuló szemünk elé. Spiró elbeszélője azonban ezen érvelésünket is igyekszik gyorsan romba dönteni: a regényben gyakran szólalnak meg mai hangok, hangzanak el mai logikájú érvelések, ahogyan Takács Ferenc megjegyzi: „Uri tudása is anakronisztikus – amikor például a világba éppen belépő kereszténységről véleményt formál, az összehasonlító vallástörténet tizennyolc-tizenkilenc évszázaddal később tett megállapításait visszhangozza.” (TAKÁCS 2005) Időkezelése sem a történelmi idő hű lenyomata, a történet előrehaladtával, Uri öregedésével mind jobban és jobban gyorsulnak fel az események.

A 18., illetve a 19. század két gondolkodója, Bousset és Vico elfogadja a történelem korszakainak hármas felosztását, a történelemre való reflexió azon alapeszméjét, amely a sötétségből a világosságba, a *mythos*ból a *logos*ba, a bizonytalanból a bizonyosba való átmenet témája. Vico elválasztja a szent történelmet a profántól, s hangsúlyozza a zsidók elkülönülését a többi nemzettől egész történelmük során, ami őket a teremtés és az isteni parancs emlékének őrzőivé tette, s egyúttal mentesítette őket a sötét idők átélésétől. Eközben Bousset minden nép történelmét, beleértve a zsidókét is, az egyetemes történelem egységesítő keretében tárgyalja. Elismeri a Profán Történelem és a Szent Történelem összeegyeztetésének nehézségét. A mesebeli idők ugyanakkor azok az idők, amelyeket egy nép az írás előtt élt át s melyekre maga ez a nép csak szóban, egyik generáció által a másiknak továbbadott tanúságok révén emlékezik; más népek történelméről az embernek csak közvetett és bizonytalan ismeretei vannak (CRISTOFOLINI 2005: 509). Spiró a *Fogságban* hihetetlen következetességgel ragaszkodik ahhoz a felfogáshoz, mely szerint abból a tagadhatatlan tényből, hogy mindnyájan történelemben élünk, az is következik, hogy a történelem menetéről az egyén szemszögéből s az egyén értelmezési lehetőségeinek határáig elmenően tanúbizonyságot kell tenni. Uri rövidlátó szemével az „új” világ teremtésének mítoszáat próbálja bemutatni, melyet az archaikussal, a „klaszszikussal” szembeállítva kereszténynek neveztek és neveznek ma is sokan. Vico a mítoszok eredetének tárgyalásakor rámutat, a szándékok és a tettek tulajdonképpeni jelentései sokszor a szereplők előtt is rejtve maradnak. Az általa figyelmünkbe ajánlott módszertani szabályok éppen arra figyelmeztetnek, hogy amikor meg kívánjuk érteni más népek és más korok történetét, nem indulhatunk ki abból, hogy a régi szereplők mit gondoltak vagy gondolhattak önmagukról, de nem indulhatunk ki saját magunkból, saját korunkból és tudományunkból sem. A történelmet az emberek csinálják, de a különböző korok embereinek mentalitása különböző. Másrészt viszont mégis biztosítéka annak, hogy megérthetjük a tőlünk idegen mentalitásokat, és fényt viszünk az ókor „mélységes és sötét éjszakájába”. Ez az a közösség, aminek segítségével úgy ismerhetjük meg és érthetjük meg a népek világát, ahogyan sohasem ismerhetjük meg és nem

érthetjük meg a természet világát. A történelem az emlékezés narrativitásában reinkarnálódik, a múltra való emlékezés valójában csak a jelen hatalmi, politikai, erkölcsi és teológiai reprezentációjának kifejeződése. A múlt emlékeztetének tárgya bizonyos értelemben és bizonyos fokig a jelen múltba visszavetített reprodukciójának ideológiailag aligha semleges, ilyen vagy olyan előfeltevéseken alapuló, de minden esetben célirányosnak mondható produktuma csupán.

Ha feltekintünk a csillagokra, a több millió évvel ezelőtti állapotokat látjuk újra. Ha azonban szeretnénk visszatekinteni a múltba, sajnos, nem találkozhatunk ilyen „égboltszerű” összképpel, mely lehetővé tenné számunkra a múlt rekonstrukcióját. Bányai János mondja, hogy „Uri világa inkább tényeket, adatokat, ismereteket közlő szavakból és ezek lenyomatából, nem magukból a tényekből és adatokból épül fel. Fontos körülmény – írja –, hiszen a szavakon nem lehet a tények »történelmi« igazságát vagy a valóságmegfelelést számonkérni.” (BÁNYAI 2006: 6) Spiró virtuális világot teremt tehát, fikciót és lehetőséget a beszédre. S talán nem véletlenül jut eszünkbe Barthes tömör mítoszdefiníciója, mely szerint a mítosz nem más, mint nyelv. Átjárást, átjárhatóságot teremt a *Fogság* a történelem és a mitológia térén: a közöttük, mintegy a valóság és fikció határmezsgyéjén mozogva.

Uri zsidósága szervesen összeköti őt a zsidó mitológiával is. Eliade hívja fel a figyelmünket arra a számos kutató által leszögeezett tényre, hogy „Izrael vallása semmilyen mítoszt nem talált ki. Eközben, ha a »kitalálni« meghatározást szellemi alkotásfolyamatként értjük, a réges-régi mitologikus hagyományok válogatásának és kritikájának munkája felér egy új »mítosz« meg-jelenésével; vagyis egy olyan új vallásos világképpel, amely alkalmas arra, hogy példává váljék.” (ELIADE 1994: 150)

Uri életében számos olyan történetet azonosíthatunk, melyeknek mintaképeit – ha a *Fogság*ban parodikusán is, de – felismerhetjük a zsidó mitológiában. Gondoljunk például csak Ábrahámra: mint ismeretes, Isten azt kérte, hogy Ábrahám égő áldozat formájában adja neki fiát. Uri szintén áldozatot hoz, igaz, ez az áldozat nem átgondolt és nem is szándékos: saját maga helyett fiát adja el rabszolgának. Ábrahám fia, Izsák az utolsó pillanatban kossá változik, Theo átváltozása mindennek a paródiája:

„A kappanhangú beljebb lépett a boltba, Uri ránézett. Fiatal, kövér ember volt, rengő hasú, a heréltek puhaságával mozgott, a puffadt, szőrtelen képéből vakítóan kéklett ki a szák nyílású szeme.

A herélt Urira nézett.

– Papa – kiáltotta.”

Másik példaként Jób történetét hasonlíthatnánk össze Uriéval. Jób elveszíti gyermekeit és vagyonát, tele lesz a teste undok fekélyvel a talpától fogva a feje tetejéig, és a hamuban ül. Panaszkodik, átkozza a napot, amikor megszületett, de Isten ellen nem lázad fel. Uri szintén mindent elveszít élete folyamán: apját, elsőszülött fiát, családját, könyvtárát, vagyonát, látását, fogai kihullnak, de – ha

meg is fogalmazódik benne egyfajta valláskritika (az is inkább a nazarénusok ellen) – Isten ellen nem lázad fel. Ekképpen közvetít hát a *Fogság* „az ősi mitikus világ” és a történelem mondakincse között.

Uri utazásai során számos fontos történelmi személyiséggel találkozik, említünk csak példaként Pilátust vagy Caligulát. A *Fogság* egyik legfontosabb, ugyanakkor teljesen jelentéktelen epizódja Uri találkozása Jézussal. A találkozás megtörténte tulajdonképpen csak a regény végén derül ki az olvasó számára, s jelentéktelennek tekinthető, a paradigmatis Jézus-ábrázolásokat ismerve legalábbis mindenféleképpen. Bazsányi Sándor azonban számos olyan irodalmi alkotást sorol fel, melyekben Jézus megjelenése – a kereszténység dogmatikus ábrázolásai szempontjából – problematikusnak tűnik. Első példája egy német biblikus tudós *A galileai árnyéka* című munkája, melyben Jézus közvetlenül sosincs jelen, de megemlíti León Gérôme *Consummatum est. Jerusalem* című képét is, mely pusztán a Golgotáról elvonuló katonákat mutatja, a háttérben a szent várossal, míg a három keresztnek és megfeszített testnek csupán a rézsútos árnyékát látjuk. „Számítalan olyan műalkotást, azon belül szépirodalmi művet ismerünk, amelyben a struktúra középpontjától távol, a perifériára szorulva jelenik meg Jézus, akit ugyanakkor – egyfajta decentrált centrumként – nem tudunk nem főszereplőnek tekinteni.” (BAZSÁNYI 2005)

Simon Róbert a *Fogságról* szólván felidézi az idősebb Pieter Brueghel csak másolatban ismert festményét, az *Icarus bukását*. „A kép főszereplőjét, a tengerbe zuhanó Icarust, aki a levegő meghódítását és a repülést kísérelte meg, a szántóvető, halászó és juhokat legeltető emberek észre sem veszik, s a fantasztikusan szép tájat nekünk, kései szemlélőknek is hosszan kell vizsgálnunk, míg fölfedezzük a többre törekvő ember emblematis figurájának a vízben eltűnő lábát.” (SIMON 2005) Mintha Spirót is valami hasonló vezérelné, amikor Jézus személyét megpróbálja minél jobban elrejteni a szemünk elől. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy Uri találkozása Jézussal akkor történik, amikor a regényben először kerül valódi fogságba, s a cím által e jelenet kiemelt fontosságot sugall. Derrida érveléséről sem feledkezhetünk meg, aki szerint a nyelvhasználat alapjelensége a félreértés, a rosszul értés, ami a gyakorlatban mindenképpen megelőzi a sikeres beszédaktusok véghezvitelét (BENE 2005: 245).

„Csönd volt, ébren voltak mind a négyen.

– Mit tettél? – kérdezte az ablak alatt ülő.

– Botrányt okoztam – mondta az új rab.

Hallgattak.

– Nem elég nagy botrányt, sajnos – tette hozzá később.”

Spiró *Fogsága* a hagyományt nem lerombolni, elvetni akarja, hanem újra kívánja alkotni, részekre bontással és újrалétrehozással. A lehető legkülönbözőbb módokon válogat az elemekből, elemtöredékekből, azokat céljainak, vágyainak, asszociációinak megfelelően próbálja újraalkotni, újra összekapcsolni, újrakonstruálni. A *Fogság* nem elutasítás, nem elvetés, nem rombolás, hanem

belebocsátkozás és felelősségvállalás, komoly, felelősségteljes, igényes munka és önfeledt játék, teremtő játék, a szöveggel való munka „nagy öröme”. Podmaniczky Szilárd szavával élve: Spiró a *Fogságban* felrombolja a mítoszokat, hogy saját céljainak megfelelően alkalmazhassa azokat, egy új, a mindent túlélő ember fikatív mítoszáat megteremtve ezzel.

Irodalom

- BAZSÁNYI Sándor 2005. Árnyékszéken, fogságban. In: *Vigilia*, 10., 843–846.
- BÁNYAI János 2006. Uri kutyaágolása a történelemben. In: *Híd*, 2006, 8., 3–16.
- BENE Sándor 2005. Searle, Vico, Patrizi: A történeti pragmatika esélye. In: *Helikon*, 3., 239–278.
- CRISTOFOLINI, Paolo 2005. Vico és Bousset. In: *Helikon*, 4., 505–512.
- DALLOS Edina 2005. Funkciók, intenciók és attribútumok. In: *Palimpszeszt*, 24. (URL: www.magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/02.html)
- ELIADE, Mircea 1994. *Vallási hiedelmek és eszmék története I.* Ford. Saly Noémi. Osiris–Századvég, Budapest
- GÁBOR György 2005. Ecce historia. In: *2000*, 9., 61–68.
- KELEMEN János 2005. Vico körei. In: *Helikon*, 4., 413–453.
- P. MÜLLER PÉTER 2006. A vaksi szemtanú. In: *Jelenkor*, 5., 550–554.
- SIMON Róbert 2005. A periféria előnyei egy tudós regényíró számára. In: *2000*, 9., 69–76.
- SPIRÓ György 2006. *Fogság – Szélgjegyzetek*. Magvető, Budapest
- TAKÁCS Ferenc 2005. Anakróniában. In: *Mozgó Világ*, 5., 115–118.

Szénási Zoltán

„A BELSŐ ÉDEN EMLÉKKÉPEI”

Rónay György *Kantátái*

Rónay György *Kantátái* 1979-ben, tehát már a költő halála után *A kert* című kötetben jelentek meg. Két olyan nagyvers – a *Kantáták* mellett a *Szerápcion legendák* – zárja tehát Rónay költői pályáját, melyeket a recepció méltán tekint az életmű összefoglaló csúcsteljesítményeinek. A posztumusz megjelent öt tétel mű után *Utóhang és záradék* cím alatt több rövidebb költemény is található a kötetben, melyek azonban a cím ellenére sem a *Kantátákkal*, sem egymással nem alkotnak összefüggő kompozíciót, ezért a mű elemzése során ezektől eltekinthetünk.

Tüskés Tibor Rónay György-monográfiájában „[n]agy önéletrajzi számvetésként” értelmezi a *Kantátákat*, s a műnek létösszegző, életpályát lezáró olvasatát erősíti a költő nyilatkozata is, melyet 1977-ben, a mű megírásának idején tett: „[N]ekünk most már lassacskán a saját művünket kell befejezni, amennyire tudjuk. És amit az előbb kérdeztél, ezek a kantáták, ezek is valahogy azt hiszem, ilyesféle belső igénnyel készülnek, hogy az ember az életét, a tapasztalatait, az érzésben, élményben, gondolatban lerakódó dolgokat próbálja valahogy összefoglalni.” (PERGEL 2004: 155) Ha azonban abból a szempontból próbáljuk újraolvasni a művet, hogy megértsük a megidézett emlékek poétikai, kompozíciós szerepét, akkor rájöhetünk arra, hogy az önéletrajzi motívumok nem elsősorban az emlékezés „objektív” hitelességének rendelődnek alá. A Rónay-mű ugyanis nem úgy olvasható „önéletrajzi számvetésként” ahogy azt az ágostoni vagy a Rousseau-i értelemben vett vallomásosság alapján elképzelhetjük, az emlékezés célja a *Kantátákban* nem a lélek mélyén rejtő isteni megtalálása és megvallása, sem pedig valami önkínzó feltárulkozás. Itt nem játszik olyan meghatározó szerepet a bűn és a személyes bűnösségtudat megvallása, mint Ágostonnál vagy Rousseau-nál.

Ezt erősíti az az első olvasatra is szembetűnő poétikai megoldás, hogy az egyértelműen önéletrajziként azonosítható motívumok, a gyermekkori emlékek elmesélése egyes szám harmadik személyben történik. A személyes élettörténettől való elidegenítésnek ez a nyelvi kifejeződése nemcsak – a vers más részében egyébként meghatározó vallomásos hangnem korlátozását jelenti, hanem felhívja a figyelmet arra is, hogy a gyermekkori élmények a versszubjektum önmegértése szempontjából is kitüntetett szerepet töltenek be, és – sejtetően – túlmutatnak az én létezésének tér és idő által korlátozott személyes keretein. Ezt a sejtésünket erősíti meg egy másik Rónay-szöveg, mely nem sokkal a *Kan-*

táták előtt született. „Akármennyit láttam életem folyamán – írja Rónay György az 1976-ban megjelent *Júdás könyvének Utószavában* – a legeltörölhetetlenebb és legősiabb kép, ami a lelkembe vésődve él, mégiscsak a kakucsi kert a puszpángokkal, a három óriási ezüsfenyővel, és az alsó kertbe vezető lépcső tetején jobbról-balról a gipsz Ádámmal és Évával, akiknek üres belsejében darazsak laktak.” (RÓNAY 1976: 165) A gyermekkornak ez az emlékekkel teli szakasza Rónay vallomása szerint tehát a tudattalanból a tudatosba való átlépés „kritikus határvidéke”, melyre visszatekintve az emlékező az emberiség őskorába pillant-hat vissza: „Ettől fogva – réteg rétegre – rengeteg sok minden rakódott rá azokra a – legalább is személyes életemben »prehistorikus« évekre [...]. Amikor a *Júdást* írtam, munkám legjobb perceiben két különös, már-már borzongató érzés kísértett. Az egyik: hogy a saját életem »őskorában« járok; a másik: hogy az emlékezetem mélyebbre nyúlik az életemnél.” (RÓNAY 1976: 168) Ez az, amit Rónay György a *Júdás* esetében a műalkotás „szubjektív hitelességé”-nek nevez.

Ebből a szempontjából tehát a *Kantáták* rokon alkotása nemcsak a *Szerápión legenda*, hanem – a műfaji határokat is átlépve – a *Júdás* című ötfelvonásos színjáték. Egyértelműnek tűnik, hogy a gyermekkori emlékek a 16. századi felvidéki városban játszódó történetbe csak nagyobb áttételekkel íródhatnak be, hisz a *Kantáták* szövege néhol szinte szó szerint ismétli az *Utószó* egy-egy részletét. Az előbb idézett szövegrészt például a következőképpen:

De mindez eltűnt, nyomtalanul, mint a kert
a puszpángokkal, jukkákkal, ezüsfenyőkkel
s lépcsővel, amely az alsó kertbe vitt, két oldalán
két sárga gipszszoborral: Éva kezében sarló és kalászkok,
Ádám vállán bari. Az volt, még a kiűzetés előtt, a
Paradicsom.

Ha az *Utószó*ban leírt gyermekkorról őrzött emlékeket elfogadjuk a lehető legobjektívebb beszámolónak, figyelembe véve persze a hat évtizedes időbeli távolságot, a valóság érzékelésének eleve szubjektív aspektusait, s a feledést, és egybevetjük azokat a *Kantáták*ban leírtakkal, akkor egyes szöveghelyek esetében hasonló áttételeket figyelhetünk meg, mint a *Júdás*nál. Az *Utószó*ban olvashatunk például egy nagyszombat reggeli élményről: „[M]ég mielőtt a toronyóra kismutatója a hetesre ugrott, és a sekrestyéből az esperes kilépett volna, tiszta meleg sugárzással fölemelkedett a hernádi erdők fölé, és mindent elborított fényével a nap. Ez a kép: a tündöklően kék ég alatt az előmlő fényben sárgán kirajzolódó homlokzat olyan váratlanul, olyan mélyen, olyan elemi erővel vésődött belém, hogy az volt az érzésem, valami jelentős dolog történik velem, noha semmi sem történt.” (RÓNAY 1976: 183) Hasonló jelenettel indít az *Első kantáta* is:

ALKONYATKOR megnőnek az árnyékok. De te
ne csak az árnyékokat nézd. Látod a lombok tetején
még fönny ragyog a fény, s a törzsek közt még mozdulatlanul
remeg a zölden aranyló apály.

A versbeszéd jelen idejében megelevenedő kép persze figyelemre méltó eltéréseket is mutat a gyermekkori élményhez képest. A *Kantáták* egyes részleteinek keletkezési idejét ugyanis a szerző a darabok végén feltűnteti, eszerint az első 1976. június 19–20-án keletkezett, tehát nyáron, míg az *Utószó* egy húsvéti, tehát tavaszi emléket beszél el. Viszont a nyitó jelenetet ellenpontoszza az *Első kantátának* egy másik részlete, mely szintén felfogható a gyermekkori élmény lírai variánsaként:

Mindenestre hirtelen
fény áradt végig a hóba merült falun,
s a toronyban, csúcsán a Nappal,
megszólinta a harang. LUMEN AD REVELATIONEM.

Ha a bibliai szöveghagyomány felől közelítünk az elemzett motívumok értelmezéséhez, akkor a *fényt* vagy valamilyen teofánia kísérőjelenségeként (mint például Saul megtérésekor a damaszkuszi úton [ApCsel 9,1–9,9]), vagy pedig magával Istennel azonosíthatnánk. Ezt a transzcendenciára utaló értelmezési lehetőséget erősíti a *Kantáták* nyitó és záró képe közötti kapcsolat, mely mintegy fiktív időkeretét is adja a „Kedveshez” szóló monológnak:

Igen, lement a nap; de még
nincsenek itt a téli felhők. Majd később, szüret után,
mikor ölbe rakják a venyigét. De ez még messze van. S ha eljön?
Ne félj, megtanultam begyűjtani. Az ég ábráit is
úgy-ahogy ismerem. Például azt a Csillag-kezet ott.
Látod, amint fölszikkázik fejünk fölött?
Épp
angyalainak parancsol felőlünk.

Hasonló szerepe van az *Első kantátának* már idézett részletében található latin nyelvű mondattöredéknek is. A kifejezés – valószínűleg egy ókeresztény himnusz betoldásaként – Lukács evangéliumából származik. Jézus mint elsőszülött fiú templomban való bemutatásakor hangzott el az időse Simeon hálaadó énekében. A „lumen ad revelationem (gentium)”, azaz „világosság a (pogányok) megvilágítására” mondatrészlet az evangéliumban a kisgyermek Jézusra vonatkozik, a Rónay-műben pedig ezt megelőzően olvasható utalás a karácsonyi történetre. Az időse Simeon hálaadó himnusza („Most bocsásd el, Uram, szolgádat, szavaid

szert békében...”) azonban része a gyászmise liturgiájának is, így ez motiválja a vers további részeit:

LUMEN AD REVELATIONEM –
hangzott a gyertyafényben, s a padok tele voltak
a kedves láthatatlanokkal.

Így érkezünk el a mű központi témájáig: a halálig, az elmúlással való számvetésig.

A *Kantátákból* eddig idézett részletek alapján is reflektálhatunk a valóságos vagy fiktív élmények szöveggé szerveződésének és a mű nyelvezetének néhány jellemző vonására. Az utóbbi két idézet kapcsán elsőként a vers jelenetezésében megfigyelhető metaforizáció lehetőségét emelem ki. A lenyugvó „Nap” és a világot elárasztó „fény” képzete a konkrét jelentésen túl eleve előhív bizonyos transzcendens utalásokat és lehetséges metafizikai jelentéstartalmakat. A Nap és a fény éppen azért lehet alkalmas kép metafizikai jelentéstartalmak kifejezésére, mert már a hétköznapi élményként is olyan tapasztalat közvetítését teszi lehetővé, ami a *látás–nem látás* ellentétét a megismerhetetlen megismerésének paradox tapasztalatával hozza párhuzamba. Másrészt a fény, a világosság és a látás metaforái a köznyelvben, a vallásos nyelvben és a filozófiai diskurzusban is a megértés, az igazság napfényre kerülésének a jelentéskörébe tartoznak. A Nap és a fény képe a személyes létezés lehetőségeit transzcendens távlatban szemlélő költészet számára végső soron tehát értelmezhető a lét lényegi igazságát el-nem rejtetté tevő (isteni) Logoszként is, mely mint (isteni) Értelem az emberi megnyilatkozás értelmességének az alapját, megragadhatatlan referenciáját is képezi.

A szöveg nyelvszemlélete azonban nemcsak a keresztény nyelvfelfogás felől értelmezhető, hanem a klasszicizmus műalkotásról vallott nézetei felől is, melyek az arisztotelészi *mimézis* értelmezése nyomán igyekeznek meghatározni természet és műalkotás, valóság és irodalom viszonyát. A klasszicista művész számára a valóság, a természet ábrázolása nem pusztán sematikus utánzás, hanem az igazabb valóság, a „mélyen fekvő igazság” megragadására tett kísérlet: „A modern író – olvashatjuk Schiller Goethehez írt levelében – fáradtságosan és aggályosan esetleges és mellékes mozzanatokkal küszködik, és nagy igyekezetében, hogy minél közelebb kerüljön a valósághoz, üres és jelentéktelen dolgokkal terheli magát, közben azt a veszélyt kockáztatva, hogy elveszti a mélyen fekvő igazságot, pedig tulajdonképpen minden költőiség abban rejlik. Szeretne valamilyen valóban megtörtént esetet tökéletesen utánozni, s nem gondolja meg, hogy a költői ábrázolás sosem eshetik egybe a valósággal, éppen mert abszolút igaz.” (SCHILLER 1967: 238) Goethe szerint is az igazi művész feladata, hogy „a természettel vetekedve valami szellemi organizmust hozzon létre, és műalkotásának olyan tartalmat, olyan formát adjon, hogy egyszerre mutakozzék természetesnek is, természetfölöttinek is.” (GOETHE 1967: 245) A konkrét vagy

az emlékek által megidézett (egykori, elmúlt) valóság szövegbeli újraalkotása a természet(es)től a természetfeletti felé irányuló szimbolizáció révén válik képessé az általános emberi igazságok, két ember közötti idill, s végső soron az egyén elmúlásának tudatában a világgal (és a túlvilággal) kialakított harmónia kifejezésére. Efelől a klasszicista művészetszemlélet felől igazolható Lengyel Balásznak a kései Rónay-versek lírai énjére vonatkozó megállapítása is, mely a szubjektum versbeli megalkotódását egyfajta én-idealizációként értelmezi: „A vers szóhasználatában azt a bizonyos »valódi magát« semmiképpen sem a teljes *magát*-tal, hanem sokkal inkább a jobb, nemesebb, *lélekké-válni-képes-magát*-tal lehet csak helyettesíteni.” (LENGYEL 2001: 144) Az antik-klasszicista hagyományhoz való viszony azonban nemcsak azért összetett, mert a vers világa a különböző szöveghagyományok metszéspontjában formálódik, hanem azért is, mert a Rónay-vers nyelve is a ritmizálatlan és rímtelen, jellemzően 13–17 szótagos soraival imitálja az antik művek hexameterait.

A természetfeletti felé irányuló szimbolizáció „legelvontabb közege” (Kierkegaard) azonban a zene, és ebben az értelemben is fontos szerepe van a zenei műfajra irányuló címadásnak. A *kert* című második kantátában tematizálódik a zene, abban a Szent Ferenc-i jelenetben, amely a madarokról és a zenehallgatásról szól. Talán nem véletlen, hogy az ott említett zeneszerzők mindegyike (Vivaldi, Scarlatti, Bach) jelentős kantátaszerző is volt. A műalkotás zeneesztétikai összefüggésben való interpretációja azonban leginkább akkor lehetséges, ha a Rónay-kantátákat egy zenemű szöveggönyveiként képzeljük el, melyekben a szövegek a műben megszólaltatott, recitáló vagy ariózus elemek alapjait jelentik. Az odahallott zene „megalkotása”, a lejegyzett szöveg hangzóvá tétele azonban a befogadó mint társszerző vagy társelőadó feladata. A kantáták „zenei beszéde” ezáltal sajátos közegbe íródik be, a (Kierkegaard kifejezésével élve) legelvontabb zenei (érzéki) közeg és a legkonkrétabb nyelvi (szellemi) közeg közötti térbe. (PINTÉR 2003) A mű monológjai így kétféleképpen is dialógussá alakíthatók: egyrészt a műben megszólított „Kedves” odaérthető válaszai, másrészt a műalkotás által implicite megszólított olvasó befogadói aktivitása révén.

A *Kantáták* végén a szerző hónapra, néha napra pontosan megjelölte a darabok keletkezési idejét és esetenként a helyét. A műben ennek ellenére igen ritkán történik konkrét utalás a megírás körülményeire, a versbeszéd alányának szituáltsága sokkal inkább a megszólított Kedveshez és a felidézett múlthoz való viszonyban konstituálódik. Részletes „környezetrajz” pusztán a *Második kantátában* olvasható, azonban itt is megfigyelhető, hogy a szárszói kert leírása ugyanazzal a nyelvezettel, jelképrendszerrel történik, mint amivel a gyermekkor egykor volt világát és a történelmi múlt (az őrt álló római katona – *Negyedik kantáta*) elképzelt valóságát ábrázolja a költő. A nyelven kívüli valóság (a szárszói kert, a feleséghez fűződő kapcsolat) a versvilág realitásába egy olyan nyelv által lép be, ami úgy képes szimultán módon egymás mellé állítani, egyes esetekben pedig montázsszerűen egymásra vetíteni különböző korokat, idő- és

létsíkokat, hogy a költő a világ és saját létezésének megértése szempontjából releváns bibliai, mitológiai és irodalmi hagyományt hoz mozgásba. A lírai alany önértelmezését, világhoz való viszonyát meghatározó élethelyzet: az öregség, a halál közelsége, az élet elmúlásával való számvetés:

De azt, aki őszbe lépett,
életre tanítja az ősz, mélyebbre, gazdagabbra,
minden zsúfolt tavasznál. Ahogy rövidülnek,
úgy válnak napjaink mind teljesebbé.

Arra is
méltóvá kell érnünk, hogy ha kell, lehulljunk.

Az öregedés, az elmúlás költői szimbólumai a versvilág idejét meghatározó évszakjelölések: késő nyár, ősz és tél. A megidézett emlékek, a környező valóság leírásai ebben az (inter)textuális közegben a költői nyelv metaforizáló erejénél fogva alkotják meg azt a harmonikus világot, melyben az emlékezés által megőrizhető marad a „belső éden.”

A halállal való számvetés határozza meg a bibliai és a mitologikus-irodalmi hagyományhoz való viszonyt is. A versek központi metaforája – a kötetnek és a második kantátának is címet adó – „kert”:

MINDEN a kertből indul, minden a kertbe tér meg. Kerteken
visz át az életünk, a kezdetektől, az ősitől saját
kezdetünk kertjén át az utolsóig, nyugtatóig,
s azon is túl a végsőig, az ismeretlen fényesig.

Az emberi létezés teljes horizontja rajzolódik ki ebben a részletben, a létezés előtti mitikus kezdetektől a léten túli végső és ismeretlen Létezőig. A keresztény hagyomány felől tekintve a lélek preegzisztens létezésének platóni gondolatát a Rónay-mű esetében mellőzhetjük,¹ hiszen a biblikus szöveghagyományban a tiszta ideák világát az Éden mitikus története helyettesíti. Közös azonban mindkét mítoszban, hogy a kihullás, kiűzetés oka valamilyen bűnbeesés, melyet Northrop Frye nyomán (FRYE 1997: 333) a bibliai szöveg esetében is értelmezhetünk a természet, az élet ciklikusságába való alászállásként is. A bibliai kertek közül a Rónay-versben leginkább az Édenkert képe idéződik meg, vetül rá a kakucsi kertre. A gyermekkor mikrovilága azonban nem a boldog édeni ártatlanság, hanem inkább a magányosság és boldogtalanság időszaka, a bezártságé, ahonnan csak álmában, s akkor is csak szökéssel juthat ki a gyermek („Álmában

¹ Bár egyes szövegrészeket akár erre való utalásként is olvashatunk: „Néha különös álmai / voltak: holtakkal álmodott, kiket nem ismert, / s azzal az Eggyel, akit ismert, léte előtti ismerettel.”

a fiú, mit *azelőtt* valóban is, / az orgonasövényen át a kerítéshez kúszott, félretolt / egy mohos lécet s átlépett a résen.”) Ezt az összetett viszonyt fejezi ki a fentebb idézett kertleírás záró mondatának kétértelműsége is („Az volt, még a kiüzetés előtt, a / Paradicsom.”), mely egyszerre utalhat a gipszszobrok által ábrázolt bibliai jelentésre, s a gyermek élethelyzetére egyaránt. Ezt a kétértelműséget erősíti a kert leírása, melybe beleszővődnek a bűnbeesés motívumai is (alma, kígyó).

A „kert” metaforáján keresztül fűzhetjük be a történet szövetébe versbeszéd alanyának és a megszólított „Kedves”-nek a viszonyát értelmező *Philemon és Baucis* mítoszt is. Ovidius *Metamorphoses* című művében olvasható történet két fáról, pontosabban: egy fává változott szerelmespárról szól. A két fa egy kertben áll („hárs mellett tölgyfa magaslik phryg halmok közepett, közepes kőfal körülöttük”), sőt az ovidiusi leírásba nem nehéz belelátni a *szárszói kertet* sem: „Nem távol tó áll, tó most, hajdanta lakott föld, most szárcsák, vöcskök, vízityúk lakhelye, posvány.” *Philemon és Baucis* története nemcsak a mítoszi hősök közötti szerelem miatt válhat a lírai alany és a megszólított „Kedves” kapcsolatát értelmező elbeszéléssé, hanem azért is, mert a monda szerint az istenekhez és egymáshoz való hűségük jutalma az volt, hogy egyszerre halhattak meg. Fává válásuk előtt azonban épp „az elmúlt dolgokról szóltak”. A Rónay-mű még más módon is *imitálja* Ovidius *Metamorphoses*-ét, a második kantátában a szárszói kert leírása, a zenét hallgató madarak számbavétele, felsorolása nyelvezetében és jelenetezésében is a X. könyv második részét (*A fák gyülekezése: Cyparissus*) idézi, amikor Orpheus dalára megindulnak a különféle fák.

A bibliai és az antik mitológiai hagyomány egymásra vetítésének példájaként az *Első kantáta* záró képét idézhetjük, mely egyaránt olvasható az égi lakókat vendégül látó *Philemon és Baucis* története és a szintén agg Ábrahám számára Mamre terebintjénél megjelenő Úr („Az Úr megjelent neki Mamre terebintjénél, amikor a meleg napszakban sátra bejáratánál ült. Fölemelte szemét és íme, három férfi állt előtte.”) ószövetségi passzusainak (Ter 18,1–33) parafrázisaként is:

Még mielőtt a nap leáldozik,
Ideérnek a Férfiak, hogy szárnyuk összecsukva asztalunknál
Költsék el estebédjüket. Legjobb falatjainkat
Tálaljuk föl nekik, cserépkorsóban leghűsebb vizünket,
Hogy miután megmostuk lábukat, mert messziről
Jönnek hozzánk, földüljenek nálunk.

KEDVES, add a kezed, hogy méltóképp
Láthassuk vendégül őket.

Más esetekben az emlékek leírására vetül rá a mitológiai hagyomány. A harmadik, *A méhes* címet viselő kantátában a kakucsi kerthez tartozó méhes és a méhzümmögést hallgató gyermek leírását a mottóul választott thébai felirat

(„Halld a holtak vonulásának méhzümmögését”) emeli be egy mitizált valóságba a méhekként megjelenő holtak ábrázolásával.

Hasonló összetettség figyelhető meg az emlékezés versbeli funkciójának a vizsgálatakor. A *Júdához írt Utószó* kapcsán már volt szó arról, hogy a gyermekkoron – mint a személyes történet „őskorán” keresztül – túl a szubjektum tér- és időhatárain az emberi történelem közösségi emlékezet által megőrzött, és ennek révén megidézhető korszakaiba juthatunk. Ezért lehet az emlékezés az egyik módja annak, hogy az egyéni létezés időbeliségének tapasztalatán keresztül eljussunk az emberi létezés általános érvényű igazságainak a felismeréséig. A „non omnis moriar” horatiusi tételének szellemében, azt szó szerint idézve, jeleníti meg Rónay a negyedik kantátában a római castrumban őrt álló katonát. A gyermekkora való emlékezés révén vagy az „objektív hitelesség” alapján megalkotott történelmi jelenetek mindig valami olyasmit ábrázolnak, ami már nincs: vagy mert már elmúlt, eltűnt, mint a kakucsi kert, vagy pedig mert az ábrázolt formában valóságosan soha nem is létezett, de létezhetett volna (objektív hitelesség). Az emlékezés, azaz az emlékek elbeszélése tehát a nyelv által teremti újra az eltűnt világokat, s így a versszubjektum önnön haladóságának tudatával szemben képes újrafogalmazni az emberi létezés – vallási és felekezeti meghatározásoktól mentes – örökkévalóságának ígéretét.

Kiadások

RÓNAY György 1979. *A kert*. Szépirodalmi. Budapest

RÓNAY György 1976. *Júdás könyve*. Magvető. Budapest

Irodalom

FRYE, Northrop 1997. *Az Ige hatalma*. Ford. Pásztor Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest

GOETHE, Johann Wolfgang von 1967. Bevezetés a Propyläen folyóirathoz. In: *Klasszicizmus*. Szerk. Rónay György. Gondolat Kiadó, Budapest, 245.

LENGYEL Balázs 2001. A belső nyár felé. Rónay költői önmegvalósítása. In: *A hajós hazatérése. Rónay György emlékezete*. Nap Kiadó, Budapest, 135–153.

PERGEL Ferenc 2004. Kortársunk – Rónay György. In: R. Gy.: *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*. Szerk. Bende József, Vigilia Kiadó, Budapest, 150–256.

PINTÉR Tibor 2003. Kierkegaard és Mozart Don Giovannija: egy mítosz mítosza. In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1–2., 147–152.

SCHILLER, Friedrich 1967. Levele Goethének, 1797. április 4. In: *Klasszicizmus*. Szerk. Rónay György. Gondolat Kiadó, Budapest, 238.

Toldi Éva

„HA ÖSSZEOMLIK, GYOM VIRÍT ALÓLA”

Természetszemlélet Juhász Erzsébet prózájában

Az út, az utazás a vajdasági magyar prózairodalom egyik leggyakoribb toposza. Juhász Erzsébet *Úttalan utaim* című kötete is ennek a paradigmának a részét alkotja. A paratextuális értelmezés a szöveghez a még járatlan út, a ki nem taposott ösvény, a vadon képzeiteit társítja – ilyenek az úttalan utak. Ha a címhez az alcímet is odaértjük, máris újabb jelentésrétegeket rendelhetünk hozzá, az alcím ugyanis így hangzik: *Útleírások a Vajdaságból*.

Azt gondolhatnánk, hogy az utazás, az útleírás kézenfekvő alkalmat teremt a természet megfigyelésére és leírására, hiszen az embernek eredendő vágya és törekvése, hogy természet közvetítette élményben részesüljön. Juhász Erzsébet kötetében azonban nemhogy természetábrázolással nem találkozunk, de még hasonlatban, metaforában is ritkán fordul elő természeti kép. „Nyilvánvaló, hogy egyes szövegek környezeti szempontból jobban megszólíthatóak, és így erőteljesebb a környezeti jellegük, mint másokénak” – állítja Robert Kern. S ha igaz az az állítása, miszerint „az ökokritika éppen akkor a legérdekesebb és leghasznosabb, amikor olyan művek környezeti karakterének vagy irányultságának feltárására törekszik, amelyek tudatos vagy előtérbe helyezett hangsúlyai ettől eltérnek” (KERN 2007: 364), Juhász Erzsébet prózája igazi kihívást jelent, teljes mértékben megvalósítható a javasolt olvasási mód, a „szálszál ellenében való olvasás” (Kern 2007: 379).

Szó sincs ugyanis ebben a kötetben útirajzról, útleírásról. Azt távoli tájakról, idegen kultúrákról szokás írni. E szerint a gondolatmenet szerint a vajdasági útleírás paradoxont jelöl, hiszen nem sosem látott vidékeket hódít meg az utazó, az írások többségében el sem utazik, hanem valódi életének színterén, helyben marad. A paradoxon azonban akkor nyeri el igazi értelmét, amikor a cím fosztóképzős szerkezetének elsődleges jelentését ismerjük fel, miszerint az út maga úttalan, vagyis nem létezik. „Ezek az úttalan utak vagy utakkal teli úttalanságokon közlekedünk szüntelenül.” (JUHÁSZ 1998: 136)

Az útirajzhoz utazás is kellene, az útleírás narrátora viszont egy helyben topog, nem is tud elindulni, keresi az alkalmat, hogy ne indulhasson útnak. A mozdulatlanságban a kívülállás, az idegenségérzés erősödik fel: „anélkül, hogy elmozdulnánk, idegenné válunk”. Az utazás az elindulás és a hazaérkezés közötti időben, térváltoztatással jön létre, és új élményekkel való gazdagodást jelent, kiszakadást a hétköznapi élet monotonijából, a megszokottól eltérő vi-

selkedésformákat és magatartást feltételez. Az utazás kétirányú: a távolodást és a közeledést egyaránt feltételezi, a hazatérés bizonyosságát is előrevetíti. Ezzel szemben itt a teljes reménytelenség alakzatai jelennek meg, a között-lét színterein játszódnak a történetek: például a vasútállomáson, ahol a saját arc mint a „szomorú semmi” kifejeződése képződik meg.

Az ökokritika német teoretikusai szerint a környezet fogalmát nem kizárólag természeti, hanem kulturális és társadalmi vonatkozásban kell felfogni. Az ember szempontjából környezet mindaz, ami a saját testén kívül létezik: a levegő, amelyet belélegzünk, a folyók, a tavak, a tengerek vize, a hegyek, völgyek, sivatagok, erdők és mezők, mindegyik a maga különleges növény- és állatvilágával – egyszóval mindaz, amit általában természetnek mondunk. Másrészt a városok és a falvak is a környezet részét alkotják, mindazzal együtt, amit az emberek állítottak elő: az áru és a média, a házak és a gépek, a művészet és az irodalom, a technológia és az információk, a társadalmi közösségek és a politikai struktúrák – tehát mindaz, ami a legtágabb értelemben kultúrának nevezhető. Az ökológiának csak egyik értelmezése az ideológiai alapú környezetvédő mozgalom, a fogalom másik jelentése a biológiában használatos, s az élő szervezeteknek és környezetüknek a kapcsolatát vizsgálja. Az utóbbi jelentés az irodalom és a kultúra folyamatainak tanulmányozásában is hasznosítható (GERSDORF 2006).

A kultúra–natúra elkülönülőződésére épülő kulturális-topográfiai diskurzusban a táj jelöli a természetet és a tájban található épületeket és épületegyütteseket, nagyobb földrajzi objektumokat, falvakat és városokat, amelyek elhelyezhetők egy földrajzi térképen. A narrátor például egyik utazását szülőhelyére teszi, szülővárosában azonban nem tud tájékozódni, eltéved a sötétben, az időközben leszálló, átláthatatlan ködbe borult éjszakában. Az utca és a kisváros labirintus alakjában jelenik meg, amelyben eluralkodik egyfajta elementáris bizonytalanság. A terek ebben a szövegvilágban többszörösen hangsúlyozottan fikтивek, nem referencializálható terek mimetikus ábrázolatai, még akkor sem, ha olyan helyekről van szó, amelyek a valóságban is léteznek, hiszen az elbeszélői eszközök arra irányulnak, hogy a létezőt a szövegben relokalizálják, újraértelmezzék, imagináriussá tegyék.

„Fél napot vesz igénybe, amíg az ember Szabadkáról eljut Zomborba, Becskerekre Ószivádra, nem beszélve a jóval göröngyösebb, akár csillag-távolságnynak is mondható útról, amelyen lélektől lélekig” (JUHÁSZ 1984: 33) – olvashatjuk a *Műkedvelők* című regényben, amelyben megjelenik ugyan konkrét helyszín, a térbeli utazás topográfiai diskurzusa helyett azonban sokkal nagyobb hangsúlyt kap a benső, spirituális utazás, az emlékezés. Az úttalan út a tudat lét-helye. A tényleges utazás helyett a mentális hely jelenti az utazás tapasztalatának meghódítását, amely nem más, mint „tulajdon életünk, sorsunk birtokbavételének egyetlen tényleges esélye”.

A narrátor egymásra vetíti életének különböző időszakaszait, állandó időutazást hajt végre. Az úton létet a gyermek narrátor hiányként éli meg: „Apát

ritkán láttam. Úton volt. Hol van úton? Milyen lehet úton lenni? Áll a kocsiút szélén valahol messze tőlünk? Az a dolga? Azért kap pénzt? Hogy neki mindig ott kelljen lennie azon az úton? Ahogy Jézus Krisztusnak a keresztfán?” (JUHÁSZ 1984: 7) A tényleges út jézusi út, út a keresztfához, a szenvedés helyszínére. A gyermek számára az apa hiánya jelenti a szenvedést. A felnőtt elbeszélő számára pedig az emlékezés szöveghelyei a nosztalgiát erősítik: a narrátor „honvágyat érez, mielőtt kitette volna a lábát otthonról”, és ugyanabban a gondolatkörben marad, amikor kifejti: a hely siralomvölgye, úgyhogy „a majdani teljes megszűnés biztos tudata a túlvilági élet leghalványabb reménysége nélkül is valóságos vigasztalás” (JUHÁSZ 1984: 29).

A mentális-emlékező időutazás célja és értelme az identitás keresése. A narrátor saját Másság-tudata, önazonosság-hiánya a szorongásig, a félelemig fokozódik, s a világhoz való viszonyulására is hatással van. Az identitáskeresés az önazonosság elviselhetetlenségének érzésében ölt testet. A topográfiai utazással kapcsolatban eldönthetetlen kételyek merülnek fel: „Úgy gondolta, hogy nincs nagyobb ajándék, mint elutazhatni mindennapjaink lepusztult színhelyéről. Úgy gondolta, hogy egyetlen röpké utazás erejéig is kimozdulni innen életveszélyes vállalkozás.” (JUHÁSZ 1984: 65) A mentális utazás viszont valójában távolodástörténet, hiszen a gondolat, az emlék tudathelyei nem szilárdítják meg a narrátori identitást. A szöveg egészen abban a szellemben működik, ahogyan a posztmodern narrátori identitás Zygmunt Bauman szerint alakul: „A nehézség nem abban áll, hogy identitást találjunk, fedezzünk fel, konstruáljunk, állítsunk össze (vagy vegyünk), hanem hogy elkerüljük, hogy túl szűkre szabott legyen és ráragadjon testünkre. A jól kialakított és tartós identitás aktív voltából hamar kötöttséggé válhat. A posztmodern életstratégia sarkalatos pontja nem az önazonosság kialakítása, hanem bármilyen rögzítettség elkerülése.” (BAUMAN 2004: 198) Az önazonosság hiánya a narrátor mint az individuum és a környezete közötti dialogikus kapcsolat hiánya jelenik meg, tehát ökológiai szempontból is értékelhető. A hely poétikája a környezetidegenség alakzataiban mutatkozik meg.

Vajon mi ennek a magyarázata? – tehetjük fel a kérdést. Az egyik lehetséges válasz abban kereshető, miszerint „a klasszikus modernizmus, amely magát a romantikából gyökereztetni, úgy szemléli – önmagában – a természetet, mint a gyönyörködés önálló tárgyát, tiszta esztétikai forrást is. Mai korunk – istenét eltasztva – lemond a természetábrázolásról.” (VASAS 2006: 220) A helyzet azonban ennél valamivel környezetspecifikusabb.

Az *Új Symposion* nemzedéke már indulásakor hadat üzent az érzelgősségnek, amelynek pedig a tájköltészet a természetes terepe volt. Utasi Csabát idézem: „A vers témája tájköltészetünk nem kis hányadának tanúságaként – buktatók egész sorával fenyeget. A legveszélyesebb közöttük nyilván az, hogy a táj igen könnyen a belső vonatkozások póré díszletévé válik, amikor is szinte törvényszerűen megtörik a látomás, és legyengül az alkotói transzformáció. Epikus fragmentumok vagy színes szósablonok tarkítják ilyenkor a verset, a párhúza-

mok kiemelése érdekében hasonlatok burjánzanak el benne, a legmélyebb ponton pedig megszólal az olvasó érzékeny pillanataira számító »szeráfi« hang is.” (UTASI 2000: 86)

Juhász Erzsébet, a második nemzedék tagja is a provinciális regionalizmus réme ellen hadakozik, ezekhez az irodalomszemléleti elvekhez tartja magát, s nyilván messze el akarja kerülni a „tőparti optimizmus” vádját. Másrészt kétségtelen, hogy akárcsak nemzedékének többi tagja, ő is „egy új szenzibilitás jegyében” (UTASI 2000: 6) szólal meg. Természethez való viszonya első, *Fényben fénybe, sötétben sötétbe* című kötetének legelső szövegében már megjelenik. A novella én-elbeszélője autóbuszkalauz, aki unja a munkáját, unja az életét. Kollégája azt tanácsolja neki, figyelje az embereket, meglátja, milyen érdekes időtöltés. A narrátor azonban nem tarja annak, ezért fölháborodva válaszolja: „Még jó, hogy azt nem ajánlotta, nézegessem a tájat! (Akkor sem érdekelne, ha először látnám életemben!)”

És első kötetében már fölteszi azokat a kérdéseket is, amelyekre alkotói pályájának során mindvégig keresi a választ: „Mi is az, hogy hazamenni? Mi az, hogy otthon lenni? Mi is az, hogy otthon?” (JUHÁSZ 1975: 29) Az otthonosság–idegenség dimenzióit kutatja akkor is, amikor *Műkedvelők* című regényében az irodalomteremtő Szenteleky Kornélról írt kulcsregényt, a helyszínt pedig így jelölte meg: Ákácok alatt. A vajdasági magyar irodalom kezdeteit egy sor természeti – a táj jellegéből adódó termény jellegű – önmetafora jellemzi. A két világháború között legrangosabb folyóirat címe *Kalangya*, majd a *Kéve* című versantológia, a *Bazsalikom* című műfordításkötet jelenik meg, de még később is a mezőgazdasági munka és a természeti kép dominál az antológiák címében: *A diófa árnyékában, Téglák, barázdák, Vajdasági ég alatt, Föld és mag, Ugart kell törniünk, Kalászkok, Gyökér és szárny...*

Az akác, vagy ahogyan Szenteleky Kornél nevezte, az akác, az Alföld legelterjedtebb fafajtája, egyúttal szabadkőműves jelkép is: a szívósság szimbóluma. Az egyébként úgyszintén szabadkőműves Szenteleky értelmiségi habitusának megfelelően a helyi színek elméletét az írói gyakorlattal igazolni kívánó novellaantológiájával tette meg ezt a nagyvilág, a nemzetköziség utalását hordozó jelképet egyúttal a bácskai kisvilág szimbólumává is.

Juhász Erzsébet is tájjellegű metaforát alkalmaz *Műkedvelők* című regényében, csak hogy ő nem a jelentésben rejlő szívósságot emeli ki, hanem éppen ellenkezőleg: a hiábavalóságot, a tűnékenységet. Úgy látja, irodalmunk „futóhomokba ásott futóárok” (JUHÁSZ 1985: 89).

Juhász Erzsébet minden könyvében a couleur locale jellegét kutatja, atmoszféráját idézi meg. A helyi színek meghatároznak bennünket. Az otthon és a nagyvilág ellentéte az egyetlen szöveghelye a regénynek, amelyben szerepet kap a természetleírás. A nagyvilág tele van fénnel és színnel, mintha egyetlen hatalmas festmény lenne a természeti környezet egzotikumának valóságzerűtlenségével. Közvetítő segítségével, a vizuális kultúra kódjaival ábrázolja a természetet, harsány kontúrok tűnnek elő: „A Níluson vakító fehér vitorlákat duzzaszt

a szél, a túlsó parton nyerges szamarak, térdelő tevék és vizet hordó fekete aszszonyok kőkorsóval a fejükön, mint bibliai figurák. Noha kora reggel van még, szikrázó napfény csillan a szemünkbe a zsaluk résein át. Ünnepi fényárban úszik minden odakünn, a pálmák, szikomorfák, tamariszkuszok, mimózák dús zöldje megannyi pirossal és sárgával elvegyülve az élet harsány elevenességét idézi máris. Minden szinte lüktet, annyira él. A napisten most indult mennyei útjára bárkáján... Kitárva az ablak zsaluit, okkersárga utak tűnnek szemünkbe, bódító rózsaszín folyondárok, buja zöld pázsit lenn, s fenn az ég végtelen azúrja.” (JUHÁSZ 1985: 25) Ezzel szemben az otthoni táj szimbolikus tájképe másmilyen hangulatot áraszt: „szürke, lapos és lompos, ott csak a por száll körülöttünk, s a porfelhőn keresztül számárkórok tűnnek a szemünkbe, ott csak a számárkóro bírja szusszal, mert ami igazán eleven, s nem ily porhatag cafrang, mely csak szűrni tud alattomban, az előbb-utóbb elhull.” (JUHÁSZ 1985: 25)

A végesség tudata az *Úttalan utaimban* a nosztalgia szöveghelyein is kíméletlenül működik, azonnal szertefoszlatta az éppen hogy megidézett idillt, amely csak a gyermekkorban megengedett. Ilyenkor az minden kétséget kizáróan az éden színhelye. Egyén és környezet interakciója kifogástalan, csend, nyugalom uralkodik. A tekintet elmosódott valőröket regisztrál, a szín- és fényviszonyok ragyogóak, a nőiséget jelző és a kislánylétben nagy szerepet játszó rekvizitumok is megjelennek, suhogó szoknyafodrok, kalapok, kesztyűk sorakoznak; ilyenkor túlsordulhatnak az érzelmek, megszólítható ember és természet öröktől fogva egylényegű harmóniája: „A vasárnap délutánokat képzeletben mindig ott tölti. Üldögél a folyosó lépcsőjén, abba-abbahagyva a játékot. A felnőttek lepihennek. Csak elvétve megy el valaki a ház előtt. Komótos lépések zaja, beszédfoszlányok, majd újra csend. Ökörnyál csillan a napfényben, látni, hogyan kötik össze a kis fényes szálak a bukszust a szőlőlugas hatalmas, sárguló leveleivel. Méhek zsongják körül a nagy, kisebzett szőlőszemeket. A kert sűrű levélhullásban, sárgán és rozsdavörösen. Most, hogy mindenki elszenderült, egyszeriben megnövekszik a világ. Ez a kései, búcsúzkodó napsütés így vasárnap délután, ősszel mindig azt idézi benne szavak nélkül, ösztönösen, hogy lesz idő, amikor nem fog ezen a folyosólépcsőn üldögélni, kezdetét veszi valami, aminek okán sohasem üldögélhet többé ugyanitt, ugyanígy.” (JUHÁSZ 1998: 33)

Természetleírásra szinte az egész életműben sincs több példa, a vidék narratív bemutatása során a fikció realizmusának illúziója törik szét. „Valamiféle közvetettség, műviség nélkül nemigen tudok befogadóként igazán aktivizálódni” (JUHÁSZ 1998: 132) – állítja. Az intertextualitás számos alakzatát aktivizálja.

Után-utazás Esti Kornél fumei gyorsán című novellájában adriai utazását írja le. A novella számos idézőjel nélküli idézetet és torzított Kosztolányi-szövegbetétet tartalmaz a *Csók* című elbeszélésből. Utánírás valójában a novella, eljárása hasonló a posztmodern költészetben ismeretes palimpszesztéhez, csak hogy a palimpszeszt ironikus és humoros. Itt viszont az eltérés a tragikum felé hajlítja a szöveget: a tébolyult lány csókja helyett a narrátor a történelem fojtogatását

érzi. A tenger látványa pedig nem a Kosztolányinál fölharsanó, ösztönös és éleltigenlő örömöda, hanem éppen ellentéte: a rezignáció mozdulatlanságba merevedő, holt állóképe: „A tenger pedig, a nem-változó, örök-egy egész (akár egy döbbenettől megüvegesedett kék szem), mintha végérvényesen behátrált volna mindazon képzetek tartományába, ahová egyetlen vonat sem indul soha már.” (JUHÁSZ 1998: 64)

A narrátor pozíciója olyannyira elbizonytalanodik, hogy helyénvaló megálapítása: „Vallanunk magunkról sohasem adatott meg másként, mint behátrálva a műbe.” (JUHÁSZ 1985: 10) Ez játszódik le a *Kobalthajú levele Mestróhoz* című novellájában, amely egyetlen monológ. A falon függő festmény nőalakja, Kobalthajú vallomása az elbeszélés, s ebben a festményalak tekintetével nézzük a festő házát, műtermét, s lesz rálátásunk egész életére is. Az intermedialitás jellegzetes példajaként pedig Kobalthajú Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségéből* idéz a már régen halott festőnek: „ha összeomlik, gyom virít alóla, / s nem sejtí senki róla / otthonunk volt-e vagy állat óla”.

Az ökokritikai megközelítés szerint „minden szöveg potenciálisan környezeti vonatkozású”. Ilyen a *Vajdasági rapszódia* intertextuális szövegtére is, amely Petőfi *Itt van az ősz, itt van újra* című versét emeli be a novella kontextusába: „Azt hittük, a reménytelenségtudat elegendő ár arra, hogy legvégül kiülhessünk a dombtetőre, onnan nézhessünk szerteszt, s hallgathassuk a fák lehulló levelének lágy neszt.” Németh G. Béla interpretációja szerint a vers a hétköznapi megfigyelések szintjéről eljut a legmagasabb fokú általánosítás szintjére, az emberi élet egyetemességének hirdetéséig. Olyan kivételes társadalmi szituációban keletkezett, amikor a világban biztonság volt, az értékek szigorú önazonossága uralta: a barátság barátság volt, a szerelem szerelem. Az eleváció retorikai alakzatának segítségével a dal modalitása mind följebb és följebb emelkedik, s eljut az ódai magasságok közelébe, a tájleíró vers az élni szép, az élni érdemes élet egzisztenciális létversévé alakul, minden csúcok fölötti magasságokba emeli a széttekintőt (NÉMETH G. 1984: 116–137). Juhász Erzsébetnél a novella a következőképpen folytatódik: „Ültünk épp a dombtetőn, s hallgattuk a fák lehulló levelének lágy neszt, amikor fekete füstfelhő bodrozta be az ég messzi kékjét. Egyszeriben mintha leszakadt volna az este. A gépfegyverropogás pedig egyre közelebből s közelebből. Átlótt tudattal lapítunk a sötétben.” Nem történt más, mint hogy a létezés hihetetlen magasáról egyszeriben hihetetlen mélységbe zuhantunk. Átlótt tudattal lapítani majdnem azonos, ha nem rosszabb, mint átlótt koponyával. A novella pedig még egy József Attilát idéző, egy üres sorral leválasztott záradékot is közöl, mintegy Mellékdalt, egy másik Óda elcsendesedett üzenetét: „Vaksötét van. Csattog, ver a szív. Csattognak, örölnek a kerekék.” A novellaserkesztés bravúrjaként immár megnyugodva, nem a modalitás csúcán, hanem a saját helyünkön, a mélyben tekintünk szerteszt.

Végezetül feltehetjük a kérdést: milyen Juhász Erzsébet prózájának természszelelete?

Az elbeszélő nem valódi, természeti tájat lát, legfeljebb annak a hiányát érzékeli: „A Pataki strandfürdő megkorhadt léckerítése mellett vitt el az utam ma délután, amikor a dús sövénynek s a fűnek a hiányára váratlanul fölneszelve, egy kutya hallásának és szaglásának élességével éreztem meg, hogy újra tavaszodni készül az idő.” (JUHÁSZ 1984: 37) A természet helyén azonban leginkább festményt, verset vagy novellát lát, ami nemcsak egy másik narratív síkot, hanem egy másfajta világlátási síkot, másfajta percepciót is feltételez. Az érzékekről és az érzékiségről azonban nem tud lemondani, és nem is viszonyul hozzá ironikusan. A természetet a szó szoros értelmében olvassa, s az intertextualitás és az intermedialitás a megismerés lehetőségeinek új minőségeivel ismerteti meg bennünket.

Kiadás

- JUHÁSZ Erzsébet 1975. *Fényben fénybe, sötétben sötétbe*. Forum Könyvkiadó, Újvidék
 JUHÁSZ Erzsébet 1984. *Gyöngyhalászkok*. Forum Könyvkiadó, Újvidék
 JUHÁSZ Erzsébet 1985. *Műkedvelők*. Forum Könyvkiadó, Újvidék
 JUHÁSZ Erzsébet 1998. *Úttalan utaim*. Forum Könyvkiadó, Újvidék

Irodalom

- BAUMAN, Zygmunt 2004. A zarándokok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták. Ford. Teller Katalin. In: *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Szerk.: Biczó Gábor. Csokonai Kiadó, Debrecen, 192–206.
 GERSDORF, Catrin 2006. *Ökologie als Paradigma der Literatur- und Kulturwissenschaft*. <http://www.uni-saarland.de> (Michael Giesecke, Hubert Zapf)
 KERN, Robert 2007. Ökokritika – mire való voltaképpen? Ford. Dömötör Edit. In: *Helikon*, 3., 362–387.
 NÉMETH G. Béla 1984. Az ódához emelt dal. In: *11 + 7 vers*. Tankönyvkiadó, Budapest, 116–137.
 UTASI Csaba 2000. *Ötven vers, ötven kommentár*. Forum Könyvkiadó, Újvidék
 VASAS László 2006. A természeti környezet ábrázolásának toposzai a Don Quijotében. In: *Filológiai Közöny*, 3–4., 219–232.

Széchenyi Ágnes

SZEREPKÉNYSZER: VISSZATÉRÉS AZ IRODALMI ÉS POLITIKAI NYILVÁNOSSÁGBA

(Illyés Gyula: *Ebéd a kastélyban* – 1962)

Irodalmi művek akként is tipologizálhatók, hogy teljes megértésükhöz mennyire nélkülözhetetlen ismerni születésük körülményeit. Három, egymástól nem túl távoli időben, egy évtizeden belül megjelent művel szemléltetem az állítást. Mindhárom mű az 1956-os forradalom után jelent meg, s így-úgy, mindhárom témája a *szabadság*.

Ottlik Géza *Iskola a határon* (1959) című regénye általános példázatos mű. Érdekes adalék, ha tudjuk, milyen volt valójában a kőszegi katonaiskola, milyen társadalmi státuszú ifjakat küldtek oda, milyen távlat, társadalmi érvényesülés reményében, de ez az ismeret egyáltalán nem feltétele a megértésnek. A regény leveti a specifikus valóságjegyeket, „kortalan” mondanivalót hordoz, s ekként jól fordítható idegen nyelvre is. Az 1964-ben megjelent *G. A. úr X-ben* című Déry-regény szintén általános érvényű parabola, de megértéhez lényeges adalék, ha tudjuk, íróját a szabadság és a rend viszonya a nemzeti forradalom és az ezért elszenvedett börtönbüntetés miatt foglalkoztatta, s hogy maga a mű is a börtönben született. A két említett alkotással szemben az *Ebéd a kastélyban* olyan prózában megszólaló drámai leszámolás, amelyet nem lehet tértől és időtől elvonatkoztatva tekinteni. Illyés Gyula alkotásainak értelmezésében nem ritkán kulcsszerepet játszik a művek születésének időpontja, s nem egyszer a megjelentetés időzítése. Az illyési életmű a történelemre vonatkoztatott elszámolás, akár konkrét szereplőket megidéző történelmi drámákról van szó, akár fikciós prózáról. Sok esetben még egyes versre lebontva is érvényes ez a szoros időhöz kötöttség. Az irodalmi mű autonómiáját alapul vevő irodalomelméleti irányzatok számára Illyés munkássága ekként majdhogynem megragadhatatlan. Az Illyés-életmű – meglátásom szerint – döntően funkcionálisan értelmezendő, az ilyen irányú értelmezés iránt viszont érzéketlenek a szövegközpontú elemzési módszerek. Talán ezért is születik olyan kevés kritikai újraértelmezés Illyés Gyula műveivel kapcsolatban.¹

Az *Ebéd a kastélyban* jellegzetes, sőt szélsőséges példája annak a műtípusnak, amelynél a mű szorosan függ születése konkrét politikai körülményeitől, s kérdés, hogy a konstelláció eltűntével hogyan árnyalódik a mondanivaló. Illyésnek

¹ A kivételek között van Margócsy István tanulmánya Illyés Petőfi-könyvéről (MARGÓCSY 2009: 1093–1114).

célja volt a művel. Fél évtizedes vívódás után ezzel a művel tette le voksát a kádárizmus mellett, ezzel a művel jelezte, hogy elfogadja a kurzus feltételeit. Az *Ebéd a kastélyban* körül sűrűsödik az 1956-os forradalom után az irodalomba visszatérésnek, s ezzel az új politikai rend elfogadásának összes politikai, közéleti és magánemberi kínja. Erősen magán viseli a függetlenséggel és az alkalmazkodás kényszerével való gyötrelmes belső küzdelem nyomait. Kényes szituációk és nehezen megítélhető, súlyos morális dilemmák láncolatából állt az élet a korabeli Magyarországon.²

1961-ben – az *Ebéd a kastélyban* születésének évében – naplójában bizonyára nem véletlenül említ egy drámaelméleti tételt, mely szerint a cselekmény helyszíne mindig az emberi lélek (ILLYÉS 1989: 7). Vagyis, folytathatjuk, mindaz, ami az *Ebéd a kastélyban* oldalain történik, a környék egyik volt urával való találkozása és drámai, igazságtevő beszélgetése, a történelem 1945-ös fordulatainak későbbi értelmezése – lényegében benne, az íróban történik. Ugyanebben az évben Goethe beszélgetéseit is idézi, a 19. századi német költőfejedelemnek azt a figyelmeztetését, hogy nem kívánatos költészet és politika azonosítása. A politikai tárgyból – így Goethe – hiányzik a poézis. Illyés cáfol: „Nincs tárgy, amelyből »hiányzik a poézis«. Amelyből nem csíholható ki. Ha költő üti hozzá az acélt. [...] Még rossz politika is szikráztatott jó verset.” (Illyés 1989: 31) Illyés témái mögött igen sokszor politikai, de legalábbis társadalmi, közösségi a szándék. De mit tehetett egy költő – szemben egy fél kontinensen berendezkedő politikai rendszerrel szemben. Hogyan oldotta meg mérhetetlen különbségek összebekítését?

Tanulságos végigolvasni Illyés *naplóinak* folyamát, hogy megérezzük, először milyen örömet jelentett a hallgatás, hogy szinte élvezte az „üldöztetési rögeszme kellemes mármorként való keringését”, hogyan suhant át szíven a „mellőztetés kéjes nyila”, s végül miként törte meg a vállalt csöndet. Nem kevésbé érdekes megvizsgálni, miként hatott rá az őt körülvevő baráti és ismerősi kör viselkedése, reakciója. Az alapbarátok Szabó Lőrinc és Németh László voltak, mindketten a forradalom elfojtását követő év tavaszán kaptak Kossuth-díjat. Mindkettejük esetében megérdemelt kárpótlás volt ez a Rákosi-korszak kényszerszünetéért. Szabó Lőrinc rövidesen meghalt. Németh László a díjjal járó pénzt a hódmező-

² Nem ez volt az első Illyés-kötet 1956 után, de sem a műfordítás, sem az új versek kötet nem felelt meg annak az elvárásnak, amelyet Illyéssel szemben a politika támasztott, és amellyel visszanyerhette az 1945 után elnyert, ráosztott és vállalt kitüntetétt szerepét. Illyés és a korai Kádár-rezsim kapcsolatával foglalkozik Vasy Géza tanulmánya (VASY 2006: 56–65). Az írás számos, itt nem hivatkozott adatot ismertet a kontextusra vonatkozóan is. Illyés és a Kádár-kor kapcsolatáról szól Kulin Ferenc tanulmánya (KULIN 2007: 1–2, 3–4, 5–6).

vásárhelyi gimnázium könyvtárának ajánlotta föl.³ A napló szerint közel érezte magához Illyés Kodály Zoltánt. Nemcsak mint művésztársra tekintett rá, hanem azt a *nemzeti szerepet* is hasonlóknak tartotta, amelyet a nálánál két évtizeddel idősebb Kodály a honi zenei életben betöltött. A forradalom utáni tavaszon Kodály harmadszor kapott Kossuth-díjat, ő volt az a díjazott, aki a koalíciós korszak, a Rákosi-diktatúra és az új Kádár-éra kitüntetését is megkapta. (Illyés kétszeres Kossuth-díjas volt ekkor, 1948-ban és 1953-han kapta meg a kitüntetést. Az új politikai vezetés⁴ viszont relatíve későn, 1970-ben honorálta harmadszor Illyés teljesítményét a Kossuth-díjjal.)

Még az 1957-es díjosztást megelőzően, januárban letartóztatták többek között Déry Tibort, Háy Gyulát, Zelk Zoltánt és Tardos Tibort.⁵ Májusban került sor Bibó Istvánra, a Nagy Imre-kormány államminiszterére. Róla később az terjedt el, hogy életfogytiglan tartó börtönbüntetést kapott. Bibó pere kapcsán három napra Sárközi Mártát is bevitték a Fő utcába. A bebörtönzött íróársak közül Déry és Zelk a napló visszatérő szereplői. Déry feleségét Illyésék rendszeresen látogatják, kapcsolatot tartanak vele. Sárközi Márta pedig – 1945/46-tól haláláig – a legfelsőbb kör tagja. A napló visszatérő motívuma az amnesztia reménye. Hírek jönnek, aztán újabb hírek konkrét dátumról, aztán arról, hogy csoportos vagy egyéni közkegyelmet hirdetnek-e.

Messze az írók feje fölött zajlottak a politikai játszmák. A magyar kérdést napirenden tartó nyugati közvélemény lecsillapításáért⁶ éppen úgy, mint az itthoni új politikai egyensúly beállításáért, a helyzet pacifikálására. Nagy Imrét és társait kivégezték, és ezzel a *nemzeti* színezetű szocializmus egyértelmű vereséget szenvedett. De ezután röviddel elindult a szövetségkereső, enyhülést hozó

³ Ezt az elfogadó, de egyszersmind távolságtartó gesztust másodszor gyakorolta Németh László. Amikor 1934-ben elvállalta a rádió irodalmi osztályának vezetését, a *Válasz* kiadására fordította fizetését. Németh László levele Fülep Lajosnak, 1934. június 15. (NÉMETH 1993: 189–191).

⁴ Az „új politikai vezetés” kifejezés óvatosan használandó. Ahogy a Kádár-korszak sem volt homogén, úgy kultúrpolitikája sem. A vizsgált korszakban Kállai Gyula, Benke Valéria majd Ilku Pál álltak a „kultusztarca” élén, Aczél György Ilku Pál minisztersége idejétől kezdve nőtt a magyar kulturális politika irányítójává. De a hatvanas években végig jelentős maradt a lényegesen merevebb, dogmatikus Kállai Gyula befolyása.

⁵ Mindezek dokumentálását lásd STANDEISKY 1996: 201–211.

⁶ A „magyar kérdés” végül 1962 decemberében került le az ENSZ közgyűlésének napirendjéről, annak fejében, hogy Kádárék széleskörű amnesztiát ígértek a forradalom után bebörtönzötteknek.

folyamat is, ami 1961/62-re, vagyis közel fél évtized múltán egy új jelszót hozott: aki nincs ellenünk, az velünk van.⁷

Ami kívülről és főleg utólag egyértelműnek látszik – itthonról és a maga idején zavaros képet mutatott. Hogy egy-egy esemény, összejeövetel, rendezvény, értekezés, újságcikk mivel függött össze, melyiket ki ambicionálta, ki kivel milyen kapcsolatban állt, hogy az ideológiai és személyi diszkontinuitás és a kontinuitás milyen szaggatott vonalat rajzolt ki – mindezt az egyidejű szereplők nehezen értelmezték. 1959 tavaszán például Illyés Gyula is meglátogatta a lakásán Révai Józsefet, a kiszolgált, félig béna kultúrpolitikust, aki – nem mellesleg – az új párt, az MSzMP központi bizottságának tagja volt. A találkozót Révai kezdeményezte, megüzente, hallott a Nemzeti Színház dramaturgiájától, Benedek Andrástól Illyés új darabjáról (*Malom a Sédén*), és szívesen találkozna a szerzővel. Arra, hogy a darab 1945-ben játszódik, a Rákosi-korszak politikusa többes szám első személyben reagált: „Erre vártunk tizenhárom éve” (ILLYÉS 1987: 433–434). Révai a találkozót⁸ után kevesebb, mint fél év múlva, 1959 augusztusában meghalt, beleszólása már nem volt a dolgokba. De Illyés számára becsületbeli ügy is volt, hogy felkereste.

Közben folytak nyílt és kamarilla-játszmák is az irodalom, az értelmiség megnyerésére (STANDEISKY 1996). Itt csak azokat az eseményeket idézzük föl, amelyekről az Illyés-napló beszámol.⁹ Bölöni György értekezletet hívott össze az írószövetség újraindítását tervezve – innen Illyés éppen Bölöni ellentmondásos és számára egyáltalán nem rokonszenves személye miatt maradt távol, miután tájékozódott a barátok hajlandóságáról is (ILLYÉS 1987: 450). A Hazafias Népfront égisze alatt Ortutay Gyula próbálkozott – nyilván megbízásból is – a hozzá nagyon hasonló népiek megkörményezésével. A találkozón Tamási Áron, Veres

⁷ A fordulat nem Kádár Jánostól való, mint a köztudat tartja, hanem az emigrációban élő Méray Tibor fogalmazta meg. Tőle idézte Kádár János (illetve a felszólalást író háttérben maradó kultúrpolitikus), de a hivatkozott forrás, a londoni *Irodalmi Újság* megnevezése nélkül. Kádár János a HNF tanácskozásán, 1961 decemberében egészen pontosan ezt mondta: „Aki nincs a Magyar Népköztársaság ellen, az vele van; aki nincs az MSzMP ellen, az vele van; és aki nincs a Népfront ellen, az vele van.” Ebből jött a rendszer békülékeny emblematisus jelmondata.

⁸ A találkozó leírása: ILLYÉS 1987: 478–481.

⁹ Érdekesek azonban a napló *hiányai* is. Az író arról ír, amiről akar – de ezzel együtt is érdekes, miről hallgat. Még csak nem is utal a napló az MSzMP KB mellett működő kulturális elméleti munkaközösségnek a népi írókról 1958 kora nyarán hozott állásfoglalására. Ez a korszak sokat vitatott, értelmezett meghatározó dokumentuma volt, rejtett üzenetet hordozott. Nem hatalmi-politikai testület hozta, bár az inspirálta. Ekkor kezdődött az a gyakorlat, hogy ilyen politikai üzenetekből kellett kikövetkeztetni a közléspolitikai határokat, igazodási irányokat. A Király István (Szabolcsi Miklós, Pándi Pál és mások) készítette szöveg igen sokszor és részletesen említi és bírálja Illyés Gyulát. Ezzel kapcsolatban lásd STANDEISKY 1996: 363–388.

Péter, Szabó Pál és Illyés voltak jelen az irodalom képviselőjében (ILLYÉS 1987: 471). Ortutay tágabb kulturális bizottságot javasolt, a jelenlevők mellett Kodály Zoltán, Bernáth Aurél, Pátzay Pál és Szabolcsi Bence részvételét tartotta volna kívánatosnak. S aztán Kállai Gyula került szóba, hogy vele kellene kibővíteni a beszélgető kört.¹⁰ A kultúrpolitika ekkor leggyakrabban említett alakja Kállai Gyula, Aczél György a naplóban mellékszereplő csak.¹¹ Alsóbb szintű szereplője a naplónak Köpeczi Béla, akihez az Európa Könyvkiadó felterjesztette Illyés álláskérését, s aki még csak nem is válaszolt (ILLYÉS 1987: 459).¹² Egy irodalom-közelibb kulturális irányítói szinten megjelenik Béládi Miklós, a Magvető Kiadó irodalmi vezetője, aki a napló szerint 1959-ben visszaadni kényszerült Illyés verseskötetét.¹³ Az értesüléseknek csak egy része megbízható, sok a híresztelésen, pletykán alapuló szóbeszéd is. Szabó Lőrinc felesége és lánya, aztán a börtönben ülő Déry felesége a „városból” Illyés behódolásáról kap (hamis) hírt, s hozzák a tudósítást. De a „népfront-bizalmason” elmondottak is visszajutottak – ha pontatlanul is – Kádár Jánoshoz, aztán egy színházi folyosóról vissza Illyéshez.

Nos, igen. A dolgok a legmagasabb politikai szinten dőltek el.

Nincs nyoma a naplóban, csak Kádár János utóbb megjelent levelezéskötete ad hírt róla, hogy 1959 nyarán Illyés Gyula – Ortutay Gyula lakásán és többek társaságában – találkozott a pártvezetővel, a Központi Bizottság első titkárá-

¹⁰ Kállai Gyula 1954–55-ben a Kiadói Főigazgatóság vezetője volt, 1957 márciusa és 1958 januárja között kultuszminiszter, majd államminiszter, illetve miniszterelnökhelyettes.

¹¹ Aczél György ekkor művelődési miniszterhelyettes. Ugyancsak nem említi a napló, de utóbb már tudjuk, Illyés Gyula már 1958 végén találkozót kért Aczél Györgytől. Aczél összegzése szerint „Az egész beszélgetésben az elmúlt néhány hónappal ezelőtthez képest Illyés sokkal »rugalmasabb« és engedékenyebb volt. Általában mindig különbséget tett a politikai és gazdasági eredmények, sőt a kulturális eredmények és az irodalompolitika között, amivel ő nem ért egyet. A benyomásom azt volt, hogy rendkívüli hiúságánál fogva és abból kiindulva, hogy a legnagyobb élő magyar költő és író, a vele azonos nézeteket valló társai hibáit bírálja, de a saját hibáit megtévedésnek sem nagyon hajlandó elismerni. Burkoltan többször kérőleg felvetette, hogy foglalkozunk többet vele olyan formában, hogy bizonyos kérdéseket részletesebben vitassunk meg vele.” (CSEH–KALMÁR–PÁR 1999: 93–94.)

¹² Köpeczi Béla – Kállai Gyulát követően – 1964-ig a Kiadói Főigazgatóság vezetője volt.

¹³ A verseket a Magvető Kiadó ekkor, 1959 novemberében visszaadta (ILLYÉS 1987: 496). Talán itt dőlt el, hogy Illyés Gyula végül a Szépirodalmi Kiadó szerzője lett. A Kádár–Aczél-korszaknak mindössze két kortárs könyvkiadója volt, a Magvető és a Szépirodalmi. Ezek a kiadók, noha azonos kultúrpolitikai keretben működtek, külön személyi játszmát folytató, rivális intézmények voltak Kardos György, illetve Illés Endre vezetése alatt.

val.¹⁴ Ortutay? Igen. A Hazafias Népfront főtítkára a '30-as években a népi írók mozgalmával párhuzamosan tevékenykedett mint néprajzos tényfeltáró, írt is egy emlékezetes cikket a *Válaszban Magyarország felfedezése* címmel.

Az Ortutay Gyulánál tartott összejövétel részben megtevesztés eredménye volt. A beszélgetés eredeti résztvevői mindössze Veres Péter, Szabó Pál lettek volna, a helyszín – Kádár János javaslatára, hogy a lehetőségek határain belül informális maradjon a találkozó – Ortutay lakása. Ortutay azonban azt mondta Kádár Jánosnak, hogy a találkozó hírére jelentkezett először Tamási Áron, majd Illyés Gyula, azt követően pedig Németh László is, hogy szeretnének jelen lenni a megbeszélésen. Kádár tudomásul vette Ortutay közlését, és saját oldalát megerősítette Kállai Gyulával, Darvas Józseffel és Orbán Lászlóval. Így, ezzel a pozicionálisan hasonlóan jelentékeny „delegációval” kerültek szembe a népi írók Ortutay Gyulánál. A találkozóról – minthogy Ortutay Gyula amúgy igazán sokatmondó, informatív és önmagát is őszintén leleplező naplója erről nem rögzített semmit (ORTUTAY 2009) – csak Kádár János utalása áll rendelkezésünkre, nem tudjuk pontosan, mi történt Ortutay Gyulánál. A zavarral és összevisszasággal indult találkozót a Központi Bizottság első titkára egészében hasznosnak mondta. Mindazonáltal a találkozó nem hozta meg a minden bizonnyal remélt eredményt: Illyés nem törte meg a demonstratív hallgatást, még nem közölt a rendszer mellett hitet tevő munkát.¹⁵ A rendszer azonban tett egy gesztust: hozzájárult, hogy Illyés is ott legyen az engedélyezni szándékozott Írószövetség új alapító tagjai között.

A szigligeti alkotóházból az éppen ekkoriban visszatérő Hidas–Kun házaspár hozott Illyéssel szemben elfogult kommentárokat. A forrás Goda Gábor és az Illyés által viszont-ellenségnek tekintett Bölöni György. Nem éri váratlanul Illyést az ő viszonyulásuk, mégis nagyon rossz hangulatot okoznak az értesülé-

¹⁴ Kádár János levele Ortutay Gyulához, 1961. január 7. (HUSZÁR 2002: 172–173). Egy korábbi Kádár-találkozót illetően lásd STANDEISKY 1996: 251–254.

¹⁵ Ortutay Gyula további erőfeszítéseket tett Illyés megnyerésére, az irodalomba való visszahívására. Kádár János levele, mely a találkozó után másfél évvel íródott, éppen ezt hányta Ortutay szemére. 1960 szilveszterén a még új médium, a televízió adásában is emlegeti Illyést Ortutay, a Magyar Nemzet újévi számában pedig három bekezdést szentelt a költőnek. És mivel Illyés nincs egy frontban az MSzMP-vel, Kádárt felháborította a költő emlegetése. A pártvezetőnek írt magyarázkodó válaszában Ortutay kétszer is hazugsággal vádolja Illyést. Érzésünk szerint a találkozó megszervezésével Ortutay saját pozícióját akarta megerősíteni, s ebbe belefért némi fondorlatosság is.

sek.¹⁶ Hírek és álhírek, pletykák, értelmezések egyvelegét látjuk megelevenedni a napló oldalain.

A napló sűrűsége, terjedelme is mutatja Illyés változó lelkiállapotát, helyzetét. 1956-ról mindössze 14 oldal szól, ebből hat oldal utánközlés, erdélyi utazásáról szóló betét. (A valódi, a nem a formális elnevezésben megjelenő autonómia igényét is megpendíti!) Szükszavú, kihagyásos a témaregiszter, nincs szó a Petőfi Kör sajtóvitájáról, az *Irodalmi Újságban* megjelenő emblematisztikus versről – a napló nem említi az *Egy mondat a zsarnokságról* ekkori közzétételét.¹⁷ Foglalkoztatja viszont – még a forradalom előtt – az átállók pszichéje. Nem irigylí a politikai helykeresőket, mert „[k]öponyeget forgatni igen nehéz mesterség, a köponyegforgatóknak nem mindennapi szellemi képességet, gyakran rendkívüli lélekjelenlétet kell tanúsítaniok” (Illyés 1987: 392). 1957 mindössze öt oldal, s ez is legfőképpen Szabó Lőrinc halálával foglalkozik. De van egy fontos utalás az elszánásra, a tartós némaságra vonatkozóan: „Az írónak rettenetes aduja van a támadásra, vádra [...] joga van elpusztítani egy társadalmi értéket. Elhallgat [...] Egy kis hebehurgyaság tíz emberrel, s a nemzet egy emberöltőre néma marad” (Illyés 1987: 398).¹⁸ De ennek a csendnek ára volt: két évvel később utal rá Illyés, hogy 1957-ben hosszú kórházi altatókúrán volt. A következő év legfontosabb és szinte kizárólagos közlendője a *Malom a Sédén* elkészülte.¹⁹ 1959-ben – ez a hallgatása harmadik éve már – témaszerűen foglalkoztatja, hogyan bírja a vállalt hallgatást. És lejegyzí a naplóba, hogy egyre neksízegezik a kérdéseket, hogy szándékos-e a visszahúzódása. Révai is annak örült legjobban az említett találkozásukkor, hogy Illyés dolgozik. Dolgozik, igen, de mégsem akar fizikai valójában jelen lenni, szerepelni. Nem ment el arra az előadásra sem, amelyen Palotai Erzsi tőle is szavalt. Távolmaradását megindokolandó Adyra hivatkozott: „De olyan Magyarországból, olyan magyarok közül, ahol a magyarokról

¹⁶ Az *Ebéd a kastélyban* oldalain szerepel egy Tolna megyei régi kastélyból kialakított zenei alkotóház. A házat Illyés ellenszenvesnek írja le. Az ötvenes évek végén megnyílt szíglígeti alkotóház az itt emlegetett Bölöni György „műve” volt, s meglehet, az ellene érzett indulat jelenik meg a „dalszerzők háza” elleni indulatban. Az alkotóházak gondolata csak az első művészeti érdekvédelmi közösség, a Zenei Alap 1952-es megalapítása után fogalmazódott meg. Elsőként a zenészek, majd a képzőművészek és az írók szervezete jött létre. (RÓNA 2007)

¹⁷ Pedig a napló vonatkozó kötete már a *Menet a ködben* (1986) című posztumusz Illyés-kötetét követően, 1987-ben került az olvasók elé. Cenzurális okai tehát nem lehettek a kihagyásnak.

¹⁸ Akárhogyan nézzük, a Rákosi-korszakban egy „emberöltőre” jellemzően hallgató csoport az Újhold együttese volt, az Illyésnél egy nemzedékkel fiatalabb Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Mátyás Iván, Ottlik Géza, Rába György, Lakatos István, Mészöly Miklós voltak. Lehet vitatni, hogy őket meg sem akarta nyerni a hatalom – mindenesetre tény, hogy vállalták a politikai kívülmaradást.

¹⁹ A darabot csak egy évtized múltán mutatták be.

még annyit sem szabad elmondani, amennyit az a vers [*Szekszárd felé* – Sz. Á.] mond, az ember – Ady tanácsa szerint – még a holttestét is lopassa el” (ILLYÉS 1987: 444).

Érdekes bővülést mutat azonban a baráti kör. 1959-ben költözött haza a Szovjetunióból a Hidas Antal–Kun Ágnes házaspár. Illyés meglepő szerepet remélt vagy szánt Kun Ágnesnek. Hidas néhány évvel korábban már járt itt-hon, s kifejtette, a magyar irodalom összebékítését tekinti céljának. 1957-ben még kétellyel hallgatta az elhatározást Illyés. Most, két év múltán az „élete nagy szerepe lehetne” kommentárral kíséri a nyilvánvalóan alig kivihető szándékot. S hozzászól – ironikusan? – „[f]őleg ha olyan írószervezőnek bizonyulna, mint hajdan Márta”. Nem gúnyolódás ez, komolyan gondolja Illyés, a továbbiakban a szerkesztést az „anya-munkához” hasonlítja. Sárközi Márta mellé emelni a visszatért házaspárt: szembeötlő fordulat. Megjelenésüket kommentálva Illyés Gyula mintha kiiktatná minőségérzékét. Önmelegítő jellemzést ad róluk, „tapogatódzó s erősödő” rokonszenvüket üdvözlí, „hűségüket” kommentálva – a ritka találkozásaik között eltelt idő a „hűség érzetét kelti, az egyik legmélyebb emberi érzelmet” – el akarja hitetni magával, hogy ők lehetnek, lesznek partnerei, szövetségesei (ILLYÉS 1987: 468). A különös kapaszkodás Hidasékba: mintha a révükön legális visszacsábítási kísérlet érkezne. Érezhette, hogy kívül maradni volna az igazi, de már majd mindenki visszatért.

Különösen érdekes ez az 1959-es kapcsolatkeresés az év költői visszhangja tükrében. Merthogy Illyés Gyula költői jelentősége kétségbevonhatatlan. Gépetben terjed a városban új verseinek gyűjteménye, az (1961-ben majd megjelenő) Új versek. A kéziratos összeállítás ekkor *A zene szava* főcímet és az *Ad usum Marthae Sárközi Patronae Poetarum* ajánlást viseli.²⁰ Sárközi Márta elragadtattottan köszönte meg a gyűjteményt, „...ez igen, ez remekmű!” – írta egyébként is gyengéd barátságot jelző levelében. Nem is tartotta magánál, megmutatta Juhász Ferencnek, Lator Lászlónak, Pilinszky Jánosnak és Domokos Mátyásnak is – s a harminc éves fiatalok „általános elragadtatottsággal” reagáltak (ILLYÉS 1987: 473). Csakhogy ez az irodalmi-szakmai visszaigazolás kevés volt Illyésnek. Vagy az általa viselt küldetési szerephez volt elégtelen. A kéziratos kötet nyomorúságos jelenlétet adott volna – vissza akart kerülni abba a pozícióba, amelyre rendelve, hivatva érezte magát.

Több Hidasékkal való találkozásról esik szó a naplóban, de ezek közül az egyik igen kitüntetett. 1959-ben a szenteste délutánját – ezt a családi szertartásokra fenntartott időt – is a volt moszkvai emigránsoknál töltötte Illyés. „Akaratlanul az én ügyem »megoldásába« estünk” – írja, „csupa jóakaratot” tapasztalva a nőtől és a férfitől is. Vádat hall ki szavaikból – „Én okozom az irodalom görcsét. Én vagyok a felelős tehát nemcsak az egész szellemi süllyedtség miatt, hanem a fiatalok megrekedtsége, az egész ország boldogtalansága miatt” –, de

²⁰ A kézirat fénymásolata a szerző birtokában.

mintha ezzel a felelősséggel már biztatást, felmentést kapna a hallgatás megtörésére. Hidas ugyanazt a beszédmodot, a kommunisták közösségének többes szám első személyét használja, mint amit Révainál láttunk. Az újonnan berendezkedő és a szövetségeseket keresők hiányérzetét fogalmazza meg: eddigi elszórt publikációi semlegesek voltak, „egy sor sem volt benne, ami mellettünk szólt!” – kárhoztatja Hidas Illyés Gyulát (ILLYÉS 1987: 505). Felesége vigasztalja, és élteti benne a nagyra hivatott ember tudatát.²¹ Néhány nap múlva Illyés szülővidékére utazik a kommunista Dobozy Imrével, és az autóban, az úton megismétlődik az „ügyének” felemlgetése. Az 1959-es év naplója az ekkor magán tapasztalt „idegkitörés”, a „sírógörcs” és a „kiborulás” szavak etimológiai elemzésével végződik. Altató adagját négyyszeresére emelve sem tud elaludni.

Az 1960-as év fordulatot hoz. Az év első telefonja hajnalban Hidasékhoz megy. Megkísérti ugyan a „mellőztetés kéjes nyilának” érzete – de az évben már azon a művén kezd dolgozni, amellyel hitet tesz a szocializmus mellett: belefog az *Ebéd a kastélyban* megírásába. Áprilisban Szekszárdon ugyanis megtudta, hogy az előző évben Pálfán, nyolcvanöt évesen meghalt gróf Apponyi Károly. Lejegyez néhány a regényben majd megjelenő adalékot róla és családjáról az 1960-as (!) naplójába – és nekifog a visszatérést szimbolizáló mű megírásához.²² Nem említ korábbi személyes találkozást, nem is tudjuk pontosan, áll-e valós találkozás, beszélgetés a *regény* mögött, vagy egy lehetséges, „történhetett volna” fikciós változatot olvasunk. A mű szempontjából ez mindegy is.

A kötet fülszövege *kisregényként* határozza meg a műfajt. A belső borítón a szerző alcíme – *Egy életregény fejezeteinek* mondja a könyvet. S hiába a határozatlan névelő, Illyés – nem először és nem utoljára életében, prózájában szinte mindvégig – *provokatív közelségbe* hozza a fikciót és az önéletrajzot. Nem egyszerűen saját életfedezetével dolgozik, nem a megélt igazsággal, hanem annál többel, az *önéletrajziság* hangsúlyozásával. Azt mondja ez a műfajmeghatározás, hogy a dolgok megtörténtek, úgy és akkor, hangsúlyozottan sajátjai, és mégis minduntalan kibújik, ellép a történektől, a tényektől. Csakhogy ez a hangsúlyozott egyes szám első személy kihívja a valóságra visszavezető, eredetkereső olvasást: valóban az történt-e, amit megidéz, milyenek voltak szereplői a va-

²¹ Néhány hónappal korábban felesége is a szerepet erősíti Illyésben: „»Nem is tudod, mit jelentesz az embereknek. Az egész ország rád néz«” (ILLYÉS 1987: 485).

²² Az *egykorú* 1949-es napló passzusai nem utalnak rá, hogy olyan intenzív időt töltöttek volna együtt, mint azt az *Ebéd a kastélyban* tükrözi.

lóságban.²³ Orosz Anna mondja a *Hunok Párizsban* hősről: „te nem is tudnál talán, ha akarnál sem, pontosan úgy elmondani valamit, ahogy épp volt”.²⁴

Az *Ebéd a kastélyban* egy emlékezésre méltónak ítélt találkozó megörökítése, egy esszéisztikus kommentárokkal váltogatott dramatikus beszélgetés a (névtelen) dunántúli gróf és az író között.²⁵ A beszélgetés kimenetele világos: a parasztivadék *triumfál* a mű szerint magyarul kevéssé, franciául szívesebben és flottabbul beszélő arisztokrata fölött.²⁶ Illyés elhallgatja a gróf kilétét, a gesztus azt jelzi, nem fontos a személy. Azért teszi ezt, mert *példázatos* művet bocsát az olvasó elé. A történelmi számonkérést örökíti meg, személyes hangon, élményszerűen s mégis általános érvénnyel.

De csakugyan könnyen mellőzhető-e, hogy egy valódi személyről, Apponyi Károlyról van szó? Igazságos-e a gróffal, s feltéve, hogy esetlegesen vele igen, de akkor a történelmi szerepet játszott Apponyi családdal és a magyar arisztokrácia egészével szemben, hogy bábfigurát formáz belőle? Nem kétséges, hogy a magyar arisztokrácia nagy része a 20. század történelmi pillanataiban leszerepelt. Államférfiúi magatartást a Horthy-korszakban Bethlen István, a II. világháború

²³ Magától értetődő az irodalomtörténeti kíváncsiság, Illyés életének, útrairdító közegének feltárása. Itt említek meg egy ezzel kapcsolatos különös könyvet és egy különös történetet. Fodor Ilona (1918), utóbb Párizsban élő rádiós és irodalomtörténész eredt a nyomába Illyés Gyula munkássága valóságvonatkozásainak. Az önéletrajzának mondott fikció „ellenőrzése” kiváltotta Illyés Gyula haragját, a kézirat többszörös cenzúrázason esett át. Az életműben tényként említett adatok sok helyütt nem voltak fedésben a valósággal. Illyés először elhárította a kézirat elolvasását, feleségét „jelölte ki” a feladatra, majd maga is elolvasta, és végül csonkításokkal jelenhetett meg a könyv (FODOR 1975). Negyedszázad múltán Fodor Ilona megírta a könyv kiadásának és kandidátusi fokozatának történetét, s megjelentette a kimaradt részeket is (FODOR 2000: 375–404, 455–464).

²⁴ Idézi TÜSKÉS 1983: 209.

²⁵ Apponyi Károlyról, a Tolna megyei Pálfa község földesuráról van szó. Pálfa és Felsőrácegres távolsága 3 km. Az Apponyi család genealógiájára és korábbi történetére nézve: NAGY 1857: 60; KEMPELEN 1911: 144–145. A család történetével és szerepével Apponyi Sándor foglalkozott, aki a közeli Lengyeli birtokosa volt. Apponyi Sándor halála után felesége a kastélyt és a négy faluból álló uradalmat hagyta a Magyar Nemzeti Múzeumra, így alakult meg 1927. január 1-jétől a „Gróf Apponyi Sándor Alapítványi Uradalma”. 1944-ben az üres kastélyba menekítették Magyarország teljes alaptérkép-állományát, 1945-ben pedig itt volt a németiség nagy internáló tábora, a hírhedt „tollas szobával” – az őrség szórakoztatására vízzel, mézzel leöntött, tollban meghempergetett meztelen embereknek táncolni kellett. Apponyi Sándor családtörténeti és egyéb feljegyzései, levelei (*Miscellanea Genealogica* dosszié, leszármazási táblázatokkal), Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára: Quart. Hung. 2538/2; illetve uő: *Családtörténeti jegyzetek, iratok* [leszármazási táblázat] OSzK Kt: Fond 11/430/11. Lásd még Frank 1978: 481–507.

²⁶ A gróf csak a francia nyelvű *Puszták népét* olvasta (ILLYÉS 1943).

alatt jószerével csak az öngyilkos Teleki Pál (és Csehszlovákiában, illetve Szlovákiában Esterházy János) mutatott. De a kevés kivétellel együtt sem szabad elfelejtenünk a magyar arisztokrácia, a földbirtokosság gazdasági, politikai (főként diplomáciai) és kulturális teljesítményéről. Illyés utal rá a regényben, milyen sokan hagyták el az országot, magukat, értékeiket mentve a háború alatt, majd a végén – ki tett volna másképp. A mű ezen az alapon és a nagy történelmi perspektívára gondolva a hatvanas évek elején (!) egygyé gyűrja az akkor már sok éve hatalom nélküli, kitelepített, elszegényedett, megalázott, a nemzetből a kommunista propaganda által évtizedekre (ha nem véglegesen) kitörölt felsőbb osztály tagjait – és a regénnyel egy kegyelemdőféssel le is teríti őket.²⁷ Illyés követte az 1945 utáni – a magyar arisztokráciára vonatkozó kliséket, amivel a „paraszttivadéknak” nem volt nehéz azonosulnia. S itt nem lényegtelen, hogy Illyés – a regényt a negyvenes évek végén lezajlott beszélgetésnek mutatva – tudatosan zárójelbe teszi, kiiktatja a Rákosi-korszakot, és hamis kontinuitást sugall a koalíciós korszak és a Kádár-korszak között.

Illyést is foglalkoztatta a kérdés, nem lépte-e át a kritikai jogosultság határát. Többször hangsúlyozza a műben is, hogy nem személyek fölött, hanem egy egész társadalmi rendszer, az „arisztokretenizmus”, a „társadalmi formációjú bolond” fölött ítélkezik. Hogy a történelmi nehezítés nem azonos az egyéni haraggal. De elhatározottan győzedelmeskedni akar, még az is diadallal tölti el, hogy az öreg gróf vidáman, boldogan hunyorint rá a juhászok társaságában, ahová borért mennek át. Ezzel is azt sugallja, hogy az ő közvetítő szerepéig nem tudta a gróf, hogy a parasztok is emberek. Az egész szituációt harci helyzetként írja le Illyés. Örömmel tölti el a helyszín, hogy egy konyhában találkozik az öreg gróffal. „Az, hogy egy konyhában fogunk beszélgetni, ahol közben ebéd

²⁷ Illyés Gyula számára az ötvenes években kortárs ismeret volt, hogy a Rákosi-rendszer milyen tömegben és miként számolt le a régi magyar nemesi családokkal, a polgársággal és konzervatív-liberális értelmiséggel (börtön, internálótábor, kitelepítés). A rendszerváltás után jelentek meg memoárok, és az utóbbi évtizedben gyarapodott a kitelepítés szakirodalma is (HANTÓ-FÜZES 2001; HANTÓ-FÜZES 2006; HANTÓ 2006–2007; KISS 2005; SZÉCHENYI 2008; HANTÓ 2009). Felhívom a figyelmet egy, a közvetítem révén Magyarországra hozott dokumentum-együttesre. A Kornfeld Móricról szóló kötetem összeállítása révén ismerkedtem meg a nagyobb családdal, köztük Chorin Daisyvel. Ő őrzött egy édesapjától, Chorin Ferenctől maradt hatalmas, több száz oldalas listát, melyet a következő címmel láttam el: *Kitelepített arisztokrata, nemesi és polgárcsaládok név- és címlistája (a kitelepítés helyére vonatkozóan)*. Összegyűjtötte az Egyesült Államok-beli magyar emigráció Chorin Ferenc környezetében. Az anyag tartalmazza a kitelepítettek eredeti címét is. Az összeállítás része a Föreningen Rädda Barnen (1919) szervezettel való levelezés is, amely az International Union for Child Welfare elnevezésű szervezeten keresztül bonyolította a segélyakciókat. A dokumentumokat az Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára (ÁBTTL) őrzi, mint Chorin Daisy adományát.

készül, olyan előny hangulatát adta, mint ami azoké a bajnokoké, akik nemzetközi ellenfelükkel hazai földön vívnak meg. [...] Mert azért éreztem olyat, hogy ellenséges földre lépek, ha az ellenség már... No de a lélekben tovább élnek a hatalmak, mint a földön” (Illyés 1962: 243). Illyés „árnyalat-igénylő toll”-áról beszél, de nem mindig használja ezt a tollat. A gróf menyét megismerve meglepve tapasztalja, hogy „elütni látszott a futószalagon készült főúri-hölgyszériától”. S aztán „persze” kiderül, hogy nem is született arisztokrátáról, hanem egykori táncosnőről van szó. „Jellegzetes kellékről” beszél, „arisztokrata szabványról” – miközben egyéníteni akar. S amikor egyénit, Károlyi Mihályra hivatkozik kivételként, hogy legyen egy ellenpontja a halálra ítélt osztálynak.

1969-ben, negyedszázaddal a régi rendet is magával söprő háború lezárását követően még egy utószót illesztett Illyés a műhöz. „Földrerogyottat megsebezni rangfosztó stílusvétség” – írja ebben, de meggyőződéssel hozzáteszi, hogy elkerülni vélte ezt a hibát. De vajon így érezte-e ezt a gróf családja? Miután Apponyi Károly meghalt, a gróf felesége és a gróf – menyéhez hasonlóan ugyancsak nem arisztokrata – titkárnője (Illyés megdicséri, mert emberségesen és hűségesen viselkedett egykori szeretőjével) kivándorló útlevéllel elhagyták Magyarországot. Baránszky Jób László írta meg egy visszaemlékezésében, hogy Illyés „boldogan dicsekedett el, hogy az az arisztokrata család, akinek nyomorát némi iróniával [...] kiteregette, kulacsküldéssel fejezte ki ezért elismerését, halálját Münchenből, nem értette félre, megértette a keserű iróniával helyzetéről festett képet, amelyből azonban nem hiányzott az együttérzés” (BARÁNSZKY 1983: 36). Valóban van együttérzés a szociografikus életképben, de vajon a viszonzásul küldött *kulacs* kedves és szeretetteli ajándéktárgy-e? Egyáltalán nem biztos, hogy kulacsot küldeni Münchenből a nemzet írójának: a hála jele. Könnyen lehet, hogy riposzt, lenézés, sértés. Azonosítja Illyést azzal a közeggel, amelyből származik, s ekként bántó tárgy. Illyés – értelmezésem szerint – szimbolikusan visszakapta az arisztokráciát lesajnáló gesztust.

Azt mondja Illyés – és itt még kevésbé tekinthetünk már el attól, hogy nem a negyvenes évek végén jelent meg a mű, hanem másfél évtizeddel később, hogy az egész magyar mágnásosztály életét az elmekórtan fejezetébe utalja. Álljon itt egy jellemző párbeszéd-részlet. „S az is [hogy tudniillik fejezet lesz az elmekórtanban – Sz. Á.] csak föltevés.” Mert „[n]em bizonyos ugyanis, hogy a történelem vagy az irodalom annyi adatot, annyi használható emléket is följegyez róla. – A legtörténelmibb osztályról?! – Hogy irodalmilag jeltelenül fordul a sírba, az már kétségtelen. Nincs és eszerint már nem is lesz mű, hogy mágnásaink újabb kori életéről az utódoknak hű képet adjon. – Semmi följegyezni való rólunk? Valamit mégiscsak csináltunk! – Például” (ILLYÉS 1962: 278). A kijelentő mód használata tulajdonképpen gőgös kérdés, és benne van a tagadó válasz is.

Illyés a kultúra forrását kizárólagosan a parasztságban látja, s egyáltalán, elfogult a parasztság iránt. A társadalmi struktúra differenciálatlan szemléletét, a rész-egész egyensúly felborítását már 1945-ben a szemére vetette kortársa,

Márai Sándor: „Ezek a szerencsétlen költők, élükön a jobb sorsra és szerepre méltóbb Illyéssel, akik nem látják, hogy amikor vakon és esztelenül *pozitívek* a parasztság iránt, elveszejtenek egy műveltséget, s megszűnnek pozitívek lenni a magyarság egésze iránt” (MÁRAI 1993: 293). Illyés valóban kirekesztően elfogult volt a parasztság iránt. A parasztnak nála nincsenek rossz egyéni jellemvonásai. Egy segítségre, felemelésre méltó és szoruló osztály, s e mögött a tény mögött minden egyéb eltörpül, ennek fényében minden arány, szerepmegosztás felborul. (Márai társadalomszemléletének „arányai”, a polgár iránti elfogultságai kívül esnek e dolgozat keretein. Az 1945-ös fordulat az évszázadokkal megkésett társadalmi fejlődés torzulásait lett volna hivatva kiigazítani és egy klasszikus polgári demokrácia feltételeit megteremteni. A tragikus távolságokat mutató, időben nem korrigált egyenlőtlenség, emancipáció-hiány azonban a kommunista elszánással radikális változást, *forradalmat* hozott.)

A parasztság felemelése gondolatának kontinuitása van az életműben, s ennek szolgálatába állította Illyés saját szépirodalmi munkásságát is. Többször kifejtette nézeteit az irodalom szerepéről, többször is szólt életében arról, hogy a magyar irodalomnak *irodalmon túli* feladata van. Ezt képviselte első nagy szociográfiai munkájában, a *Puszták népében*. (Mára ez maradt talán az egyetlen, az idő próbáját, az olvasó figyelmét kiálló munka a népi írók csoportjának nagyszerű szociográfiáiból.) Ezt ismételte meg Németh László par excellence fikciós műve, az *Iszony* francia kiadásának előszavában 1965-ben.²⁸ Hosszú ív feszül a két dátum között. Ez a valóságra, a politika tennivalóira figyelmeztető feladatértelmezés volt írói alapelve. Ez a feladatvállalás a történelmi fejlődés optimizmusából ered, hogy az író feladata e fejlődés szolgálata, a történelmi és erkölcsi igazságtétel előremozdítása. És miért is ne lenne bizonyos ebben éppen az a költő, akinek *élete* a példa a *fejlődésregényre*. A népi irodalom erősen tematikus irodalom: Ábel elindulása és világhódítása. Az a fajta nevelődési regény, amely valahonnan a társadalom mélyéről indítja hőst, aki meghódítja a világot (vagy reprezentatív módon elbukik). Tartalma, töltete Illyés számára és az 1945 táján

²⁸ „Önök, franciák, nyilván egy szóból megértik, hol az a történelmi mélység, ahol még egy víz táplálja a résistance irodalmat és az *engagé* irodalmat. Engagé mindannak szolgálatára, amit nyugaton már a reneszánsz meghozott, engagé az emberi jogok kiküzdéséért: az említett népek íróinak a legutóbbi időig is ez jelentette azt, hogy *nemzeti*. A nyugati olvasó tán sokall ennyi végeznivalót egy lírikus számára. Az említett országok olvasói keveslik, annyira el vannak kényeztetve e téren. Úgy megszokták, hogy gondjuknak-bajuknak méltó hangot a literátorok adjanak – akiket ők még ma is szívesen bárdoknak, váteszeknek neveznek –, hogy nemcsak az isteni: a lelki csapások szenvedése közben néznek várakozón az írók felé, hanem akkor is, amidőn a természet vagy a történelem sújt. Elképzelhető még az áramszolgáltatás vagy a közlekedés valami komolyabb elakadása esetén az ilyen tömeghang: No és az írók? Mért beszélnek folyton másról?” (NÉMETH 1963: 465). [DU MONDE ENTIER; JULES ILLYÉS: PRÉFACE. 7–20.]

induló nemzedék számára megvolt, majd utánpótlása egyre fogyott, tekintve, hogy a háború utáni modernizációs diktatúra megsemmisítette az eredeti, archaikus társadalmi mélyréteget.²⁹ S ezzel lényegében Illyés is célba ért, hiszen éppen ez volt célja: az alsóbb népréteg felemelése, bár abban a naiv és túlságos hitben, hogy ez a népréteg a nemzet megújulásának kizárólagos letéteményese. Gyakran támadták az 1945 utáni felszabadult hónapokban is. Visszatérő válasza volt az ideológiai és morális attackokra: „Évek során megszoktam – megszokva hozzá az alázatos némaságot is –, hogy a legingerültebb arculköpekések akkor érnek, amikor a magyar szegénység érdekében fognék eredményesnek ígérkező munkába” (Illyés 1987: 98). Tíz évvel korábbi támadásokra utalt itt Illyés. 1935 januárjában Kozma Miklós néhány más vendég társaságában meginvitálta magához Illyést. Kozma félrevonta a társaságtól a költőt, és felajánlotta neki is – Németh László távozta után – a rádió irodalmi osztályát. A népi írók csoportjának kapcsolata a rendszer vezetőivel a rendszer ellenzéke liberális és szociáldemokrata tagjainak rosszallását, ellenszenvét vagy éppen támadását váltotta ki. Naplójában a Kozmával való találkozást követően ezt írta: „Nem vagyok sem opportunist, sem áruló. Egy célom volt mindig. A zsellérség és a cselédség sorsán javítani. E célból mindenki vel társulok. Különböző mozgalmak közeledtek a kérdés felé, én valamennyit támogattam, a szocialistákat éppúgy, mint az ifjúsági egyesületeket. Tehát én vagyok a fix pont, a világ hullámszik körülöttem. Amelyik eltávolodik tőlem, azt nem én hagyom ott, hanem az lesz árulója az én problémámnak. Különb. Fütyülök az egyének véleményére, akik szintén »fix pontok«. A történelem »ítél«” (Illyés 1987: 70). Ez az indulatos naplójegyzet már vitában fogant, de még az Új Szellemi Front, a Gömbös-találkozó előtt. A találkozó körüli vita és ingerültség még határozottabbá tették. A *Brassói Lapokban* májusban, a találkozó után azt nyilatkozta: „a magyar népnek segítség kell, s ha nem is mindegy, kitől jön ez a segítség, ez mégiscsak másodlagos szempont lehet, első a segítség, különben ez a nép megfullad” (ILLYÉS 1935: 10–11).

1945 – szovjet közreműködéssel – meghozta a parasztság emancipációját. Illyés egyetértett a változások irányával, ütemével is. Pályája csúcspontján állt. Babits örököseként fejezte be háború alatti pályáját. A magyar irodalom szereplői nagyra tartották az Illyés szerkesztette *Magyar Csillagot*. Néhány hónappal később az MKP vezetőinek politikája is magasba emelte.

Illyés Gyula életének egyik legizgalmasabb korszaka volt az 1945-öt követő néhány év. Még azt sem tudták a pesti oldalon, él-e Illyés, amikor egy karszalagos rendőr jelentkezett budai lakásán, s kérte, menjen le a pasaréti előjáróságra, mert már megalakult a Nemzeti Parasztpárt, s távollétében egyik vezetőjévé választották (ILLYÉS-KABDEBŐ 1983: 155). S nem is csak a parasztpártiak, hanem a kommunisták is nagyon komolyan építettek Illyés Gyulára. Illyés az

²⁹ Az 1930-as évek elején született Juhász Ferenc – Nagy László – Csoóri Sándor – Szabó István-nemzedék számára még eleven volt ez az életrajzi út és irodalmi téma.

ellenzékbeli vagy emigrációból jövő kommunista politikusok számára az egyik legméltánylandóbb szereplő volt. Révai József 1944 végén a debreceni nemzetgyűlésben mondott első beszédében – mutatis mutandis – Petőfi Sándorral és Ady Endrével emlegette egy sorban Illyés Gyulát.³⁰ (Ilyen magasra még az elkötelezett, harcos politika is ritkán katapultált, nevezett ki élő írórt.)

Erre az egyszerre felelősséget és szárnyalást jelentő időre azonban egy súlyos és tragédiákkal terhes évtized következett. A Rákosi-kornak azonban nyomát sem látjuk az *Ebéd a kastélyban* oldalain. Illyés egyszerűen kihagyja ezt az évtizedet, nyersen fogalmazva csúsztat. Úgy tesz, mintha az *Ebéd a kastélyban* a koalíciós évek fiókból előkerült dokumentuma volna. Sőt, még egy tévedéssel, pontatlanságból adódó félrevezetéssel is találkozunk, ami a mű célzatosságának érzetét erősíti.³¹ Az Illyéssel foglalkozó szakirodalom azt mondja, 1947 nyarán fordította Illyés Molière drámáját, a *Tudós nőt*et, s hogy ekkor töltött hosszabb időt szülőhelyén, s ekkor találkozott a gróffal.³² Nem tudjuk, csak filológiai tévedésről van-e szó, vagy arról, 1947-ben, közel a felszabaduláshoz, a földosztáshoz, még indokolható volt így beszélni egy arisztokráciával. Fellapozzuk az Illyés halála után megjelent naplókötetet, s abban azt látjuk, hogy az 1949-es év kora nyarán van tartósan szülőföldjén, Rácegresen, ekkor többször és hosszan idézi meg az *Ebéd a kastélyban* főszereplőjét az „öreg gróf”-ot és családját (Illyés 1987: 248–249, 252, 255, 261–262).³³ Két év az eltérés: de micsoda két év! A ko-

³⁰ „Kell bírálni a magyar értelmiséget is sok minden mulasztásért, sőt bűneiért is, ugyanúgy, mint ahogy a legtöbb magyar társadalmi osztályt és réteget lehet és kell is bírálni. (Úgy van!) De az az egy bizonyos, hogy új Magyarországot értelmiség nélkül vagy ellene, felépíteni nem lehet. (*Éljenzés és taps.*) Az értelmiségnek nem a vádlottak padján, hanem a magyar demokrácia táborában, a magyar nemzeti egységfrontban van a helye. (Úgy van! – *Éljenzés.*) Ismétlem, sok hiba terheli ezt az értelmiséget, de Móricz Zsigmond, Szentgyörgyi [sic!] Albert, Bartók Béla, József Attila, Illyés Gyula nevei bizonyítják, hogy a Bolyaiak, Petőfiék, Adyák és Eötvös Lórándok fajtájának nem szakadt magva. (Úgy van! – *Éljenzés.*) (n. n. 1945: 22). A beszéd százezres példányban – brosúra-formában – is megjelent, emlékszik Illyés Gyula (ILLYÉS 1986: 395).

³¹ A szerző elidegeníthetetlen joga, hogy megjelent szövegein az újabb kiadások során akár újra és újra módosítson, a köteteket újraszerekessze, újabb és újabb hangsúlyokat jelöljön ki. Illyésre vonatkozóan ezzel kapcsolatban lásd PÉTER 1992: 82–96.

³² Ezt az adatot használja Tüskés Tibor kismonográfiája, s rá hivatkozva több tanulmány köti 1947-hez a munka eredetét. A magyar irodalomtörténet-írás egy rossz hagyományára találunk példát, amikor a szerző nem ellenőrzi adatait.

³³ Igazolásul ellenőriztem Illyés ekkori levelezését: „Kedves Márta, nem nyaralok, hanem dolgozom, szoros kollaborációban Molière-rel, egy olyan helyen, ahol se villany, se telefon, se rádió; a leveleket alkalmi szívességből kabátságban hordják a legközelebbi faluba s onnan tarisznyában a legközelebbi vasútállomásra.” Illyés Gyula 1949. május 28-ára keltezett levele Felsőrácegres-pusztáról Sárközi Mártának (SZÉCHENYI 2004: 262).

alíció felszámolása, Mindszenty bíboros letartóztatása, az erőszakos pártegyesülés – s végül, egyidejűleg Illyés vidéki utazásával, Rajk László letartóztatása. De maga az *Ebéd* is megtéveszt, nemcsak a szakirodalom. 1947-ben még valóban működhetett öt párt a faluban, mint a mű állítja – 1949-ben ez már kizárt. 1947-ben viszont még nem nevezte *elvtársnak* a nem kommunista szereplő a másikat. (S nem nevezte annak a „paraszt” a közjük érkező volt „földesurat”). A korábbi időpontban még nem feltételezhető, hogy az egyik – éllel és a polgárság iránt érzett utálattal megidézett táncdalszerző, akit a neve is jellemez, bizonyos *Melles Gügü* – rendőri jelmezben keresi a boldogulását, minthogy az sem lehetséges, hogy ez az illető 1948-ban, „egy évre történetünk után” a Szabad Európa Rádió „kommunizmus feketítési szak műértője” lett volna. A SzER ugyanis 1950-ben kezdte meg kísérleti adását (BORBÁNDI 2004).³⁴ És vajon miért lett volna akkora bűn a kommunizmus nyugati bírálói közé állni – 1950-ben, egy évvel történetünk után? Hiszen ha elfogadjuk Illyés zárójeles keltezését, az 1956-ban publikált nagy vers, az *Egy mondat a zsarnokságról* is készen volt 1950-ben. Csak éppen egy asztalfiókban.³⁵

Illyésnek a koalíciós-korszakban meghirdetett és a kommunisták által erélyel célba vitt társadalmi *célokkal* való azonosulása belső egyetértésen alapult. A Rákosi-korszak politikusaival való kivételes és kivételezett viszony egyrészt 1918/19-es mozgalmi részvételével, származásával is indokolható, másrészt nehezen kikerülhető kényszer volt. Eszköz lett a politikusok kezében, s az ötvenes években nem volt ereje és lehetősége – éppen kitüntetett pozíciója okán – nagyobb távolságot tartani, elhallgatni. Szerepelt a Rákosi Mátyás hatvanadik születésnapját köszöntő emlékkönyvben (1952), ebből kimaradni, ha egyszer felkérték a szereplésre, valóban egyenlő lett volna az önfeladással. Kossuth-díjat kapott 1953-ban, még az enyhülés előtt.

S hogy állt a kommunizmussal Illyés 1962-ben?

Az *Ebéd a kastélyban* kötet közöl egy 1939-re datált „életrajzi regényfejezetet”. A címe: *Szónok az éjben*. Az „önálló novellának is beillő” szöveg feltehetően a *Kora tavasz* egyik fejezete lett volna. A költő hagyatékát őrző és feldolgozó *Illyés Gyula Archívum és Műhely* a textus három változatát is őrzi: egy kéziratot, egy hasáblevonatot és egy gépiratot.³⁶ A *Szónok az éjben* Kun Béla alakját

³⁴ Itt jelzem, hogy a Tolna megyei alkotóházzal írottakat illetően is meglehetősen bennem a gyanú, hogy valójában az 1952-ben Bölöni György által létrehozott sziglieti alkotóházzal, az az ellen érzett, transzponált indulatról van szó.

³⁵ A vers datálásáról lásd DOMOKOS 2009: 108–124.

³⁶ A kézirat az *Itt élned kell* című kötet anyagait tartalmazó dobozban van (40-es doboz, I. pallium). A hasáblevonat a 40-es doboz III. palliumában található. Az autográf tinta- és ceruzajavításokat tartalmazó gépirat az *Ebéd a kastélyban* elnevezésű, 25-ös számot viselő doboz III. palliumában. MTA Irodalomtudományi Intézet Illyés Gyula Archívum.

idézi fel, mégpedig két emléket egymásra montírozva: ahogy 1919-ben a fiatal kommunista diák véletlenül beszélni látta egy rendező pályaudvaron, és ahogy 1934-ben az első írókongresszusra utazó küldöttség tagja Moszkvában látta. Ennek az írásnak közlése az 1956-os forradalom után a radikális társadalomátalakítási gondolat negyvenéves eszméi és indulati folytonosságát jelenti, hitvallást az 1919-es eszmék és történések továbbélése, jogfolytonossága mellett. A 20. század társadalmi átalakulásának kiindulópontjául fogadja el a személyesen megtapasztalt 1919-et. Itt sincs szó arról, hogy 1919 milyen diktatúrával lépett a nyilvánosság elé.

Az *Ebéd a kastélyban* kéziratdossziéjában szereplő szöveg élén egy magyarázó bekezdés áll – ezt Illyés kihúzta. A bevezető hiánya nem érinti a szöveg lényegét, csak a keletkezésre, az 1939-es életrajzi regényhez tartozásra vonatkozóan ad felvilágosítást. Szerepel azonban a szövegben egy olyan, a publikálásból kimaradt rövid bekezdés, amely figyelmet érdemel, s amely érdemi szövegrészlet az 1956-os forradalom értelmezésének lehetőségével is kapcsolatba hozható. A kimaradt rövid két sor így hangzik: „Ha önök 19-ben vörös zászló helyett vagy mellett nemzeti színűvel...”³⁷ A kérdés tűnődő, meditatív hangot üt meg. A levegőben marad, válasz nem is érkezik rá. Kihúzása észrevétlen marad, a szöveg e nélkül a lényegi mondat nélkül sem döccen. A kommunizmus és a nemzeti érzés viszonya az 1956-os forradalom alapkérdése volt. A kimaradt szövegrész az után a bekezdés után következik, amely a bolsevizmus és a nemzeti érzés kapcsolatát Leninre hivatkozva nyomatékosítja. Kun Béla a polcra egy Lenin kötetet levéve fordított le egy fejezetet a nála vendégeskedő Illyésnek: „Miért lehet egy bolsevik is büszke arra, hogy orosz, sőt nagyorosz. Pugacsov, Sztyenka Razin és Puskin miatt.” Az orosz nemzeti múltra vonatkozó rész maradhatott, a *magyar nemzeti* vonatkozás nem. Illyésnek (és a magyar irodalomnak) a forradalom után ebben a kérdésben is kompromisszumot kellett kötnie.

Az *Ebéd a kastélyban* egy napba sűríti a több évszázados nyugat-európai történelmi tendencia, a társadalmi emancipáció győzelmét. Az életregény fejezete – a negyvenes évek második felét felidézve – látszólag a régi uralkodó osztály fölötti történelmi ítéletet rögzíti. Nem a mű esztétikai minőségét – hanem annak időzítését, politikai taktikájú elrajzolásait vizsgáltuk. Az *Ebéd a kastélyban* történelmi szimbolikájú életképe az érzékletesség és az intellektualitás sokhelyütt

³⁷ A kimaradt szövegrész a kéziratban és a gépiratban is az után a bekezdés után következik, amely a bolsevizmus és a nemzeti érzés kapcsolatát Leninre hivatkozva erősíti meg. Kun Béla a polcra egy Lenin kötetet levéve fordított le egy fejezetet a nála vendégeskedő Illyésnek: „Miért lehet egy bolsevik is büszke arra, hogy orosz, sőt nagyorosz. Pugacsov, Sztyenka Razin és Puskin miatt.” A magyar – nagymagyar áthallás is egyértelmű. Illyés naplója is utal rá, hogy a 20. század „váratlan nagy problémája a nemzeti érzés. Épp a haladóknak, kivált a marxistáknak váratlan – reális probléma” (ILLYÉS 1987: 478).

lenyűgözően arányos és érett prózája – *amennyiben el tudunk vonatkoztatni üzenetétől és jelzett igazságtalanságaitól*.³⁸ Inkább proletárdiktatúrát, mintsem feudálkapitalizmust. Inkább Kádár Jánost, mint Horthy Miklóst, üzeni Illyés Gyula.

És akárhogy vesszük, ezen az alapon működött végül a kádári–aczéli konsolidáció. Ameddig működött.

Irodalom

- BARÁNSZKY JÓB László 1983. Feltámadás. In: *Új Írás*, 7., 33–36.
- BORBÁNDI Gyula 2004. *Magyarok az Angol Kertben. A Szabad Európa Rádió története*. Mundus Kiadó, Budapest
- CSEH G.–KALMÁR M.–PÁR E. 1999. *Zárt, bizalmas, számozott. Tájékoztatás-politika és cenzúra 1956–1963. Dokumentumok*. Osiris, Budapest
- DOMOKOS Mátyás 2009. Több mondatról – egy mondatban. In: Illyés Gyula: *Egy mondat a zsarnokságról*. Szerk.: Pomogáts Béla. Nap Kiadó, Budapest, 108–124.
- FODOR Ilona 1975. *Szembesítés. Illyés Gyula életútja Párizsig*. Magvető, Budapest
- FODOR Ilona 2000. *Illyés-monográfiám kanosszája. Csillagokból kopjafa*. Mentor, Marosvásárhely
- FRANK Tibor 1978. *Apponyi Rudolf londoni követsége (1856–1871)*. OSzK Évkönyv 1974–1975. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest
- FÜZES Miklós 2002. *Kitasztítottak I.* Alterra Svájci–Magyar Kiadó Kft., Budapest
- HANTÓ Zs.–FÜZES M. 2002. *Kitasztítottak II.* Alterra Svájci–Magyar Kft. Kiadó, Budapest
- HANTÓ Zsuzsa 2006. *Kitasztítottak III.* Magyar Ház, Budapest
- HANTÓ Zsuzsa 2009. *Kitiltott családok*. Magyar Ház, Budapest
- HUSZÁR Tibor 2002. *Kedves, jó Kádár elvtárs! Válogatás Kádár János levelezéséből 1954–1989*. Osiris, Budapest
- ILLYÉS Gyula 1935. Beszélgetés Illyés Gyulával, a harcos költővel és az „Oroszország” írójával, aki ma is a pipacsos búzamezőt találja a legszebbnek. In: *Brassói Lapok*, 1935. május 19.
- ILLYÉS Gyula 1986. *Naplójegyzetek 1929–1945*. Válogatta, szerk. és sajtó alá rendezte: Illyés Gyuláné. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- ILLYÉS Gyula 1987. *Naplójegyzetek 1946–1960*. Válogatta, szerk. és sajtó alá rendezte: Illyés Gyuláné. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest

³⁸ Nem egy ilyen „igazságtalansággal” találkozunk az Illyés-életműben. A valóság tényeitől függetlenül rajzolta meg Görgey alakját a *Fáklyalángban*. S visszaautalunk Margócsy István említett Petőfi-elemzésére is.

- ILLYÉS Gyula 1989. *Naplójegyzetek 1961–1972*. Válogatta, szerk. és sajtó alá rendezte: Illyés Gyuláné. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- ILLYÉS, Jules 1943. *Ceux des Puszta*. Ford: Paul-Eugène Régnier. Gallimard, Paris
- KABDEBŐ L.–ILLYÉS Gy. 1983. Kabdebó Lóránt beszélgetése Illyés Gyulával. In: K. L.: *A háborúnak vége lett*. Kozmosz Könyvek, Budapest
- KEMPELEN Béla 1911. *Magyar nemesi családok I*. Grill, Budapest
- KISS László 2005. Zárt táborok a Hortobágyon és a Nagykunságban, 1950–1953. In: *Telepsors*. Szerk: Saád József. Gondolat Kiadó, Budapest, 13–50.
- KULIN Ferenc 2007. Ő mondja meg, ki voltál? Az *Egy mondat...* és utóélete I–III. In: *Magyar Szemle*, 1–6.
- MÁRAI Sándor 1993. *Ami a Napfölből kimaradt 1945–1946*. Vörösváry Publishing Co. Ltd., Toronto
- MARGÓCSY István 2009. Illyés Gyula Petőfi-könyvéről. In: *Holmi*, 8., 1093–1114.
- N. n. 1945. *Az ideiglenes Nemzetgyűlés értesítője*. Athenaeum r.-t. könyvnyomdája, Budapest
- NAGY Iván 1857. *Magyarország családai I*, Beimel és Kozma–Ráth, Pest
- NÉMETH László 1993. *Németh László élete levelekben 1914–1945*. Szépirodalmi Könyvkiadó – Magvető Kiadó, Budapest
- László NÉMETH 1963. *Une possédée*. Ford. P. E. Régnier–C. Nagy–L. Garai. Gallimard, Párizs
- ORTUTAY Gyula 2009. *Napló II. 1955–1966*. Szerk. és a jegyzeteket írta: Markó László. Alexandra, Pécs
- PÉTER László 1992. Illyés Gyula textológiai nézetei. In: *Tiszatáj*, 11., 82–96.
- RÓNA Judit (szerk.) 2007. *A zeneszerzők szövetkezetétől az Artisjus egyesületig 1907–2007. A zenei közös jogkezelés száz éve Magyarországon*. Artisjus, Budapest
- STANDEISKY Éva 1996. *Az írók és a hatalom 1956–1963*. 1956-os Intézet, Budapest
- SZÉCHENYI Ágnes 2004. *Menedékház. Sárközi Márta emlékkönyv*. Magvető, Budapest
- SZÉCHENYI Kinga 2008. *Megbélyezettek. A kitelepítések tragédiája*. Kráter, Budapest
- TÜSKÉS Tibor 1983. *Illyés Gyula. Arcok és vallomások*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- VASY Géza. 2006. Illyés Gyula a Kádár-kor első felében. In: *Tiszatáj*, 1., 56–65.

Patócs László

A KIMONDATLAN POÉTIKÁJA – A NÉMA ÉRZELEM

Darvasi László, Kukorelly Endre, Lovas Ildikó prózája

Az irodalmi szövegek szinte mindegyikében megjelenik az emóció explicit vagy implicit formája. Azt is mondhatnánk, hogy az érzelmeket csak nagyon kevés irodalmi alkotás képes a szöveg perifériáján túlra szorítani. Az emóciók irodalmi szövegekben való vizsgálatakor nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy minden érzés heterogén komponensekből áll össze. Az érzelmekben jelen van az egyén gondolkodása, a kognitív tevékenysége, a világról alkotott képe, amely gyakran pontosabb felvételt adhat a szövegekben immanensen megbúvó, a tudati konstrukciók generálta viszonyulásokról, mint azt maga az érzelemhordozó vagy az olvasó gondolná.

Retorikai indíttatású munkájában Zsadányi Edit azt igyekszik bizonyítani, hogy a modern regényekben a nyelv korlátaival való szembesülésnek egyik formája éppen az, mikor az elbeszélő a verbális közlést megszakítva elhallgat bizonyos dolgokat (ZSADÁNYI 2002: 7). A nyelvi korlátok elérése, a verbalitás fölfüggesztése vagy szándékos nélkülözése az esetek többségében nem jelenti egyben az érzelemhallgatások, a kimondatlan érzelmek teljes elfedését, egyfajta megközelíthetlenség kialakítását is. Ezen szöveghelyeknél az adott emocionális tartalom ugyan háttérbe szorul, és leggyakrabban az intim szféra legbelső, a legnehezebben megközelíthető terébe tevődik, viszont ez sem elég ahhoz, hogy esetükben azonosíthatatlan, illetve értelmezhetetlen érzelmektől beszéljünk. Arról sem szabad megfeledkezni, hogy az effajta érzelmek bizonyos részénél az erőltetett jelentésadás, az értelmezés lezárása nem szükségképp járható út.

A dolgozatomban vizsgált irodalmi alkotások – Darvasi László *Virágzabálókja*, Kukorelly Endre *Ezer és 3-a*, valamint Lovas Ildikó *A kis kavicsa* – érzelmgazdagsága, az emóciók gyakori előfordulása megfelelő alapot ad egy úgynevezett érzelempoétikai vizsgálat elvégzéséhez. A három regényben az emóciók eltérő formában vannak jelen, amelynek eredményeképp három különböző intimitáskonceptió vetül fel. A felsorolt művekben az érzelmek rengeteg formája jelenik meg – a textusok érzelmgazdagságáról legjobban az e szempontra koncentrált olvasással lehet meggyőződni. A szövegekben található érzelmek széles skálájából ebben a dolgozatban a kimondatlan, az elhallgatott emóciók vizsgálatával próbálkozom.

A szótlanság megértés a szóbeli közlést meghaladó, szélesebb perspektívájú kommunikáció (ZSADÁNYI 2009: 35). A három vizsgált regényben található

affektusok, orientációs érzések és érzelmek, illetve kognitív-szituációs érzések vizsgálatakor nem mindenhol játszódik le a szótlanság megértés. Az érzelmek kitapintható jelenléte mellett fontos funkció jut az őket elrejtő csöndnek és a csönd terében meghúzódó kimondatlanságnak. Utóbbiak, vagyis a kimondatlan terébe tartozó érzelmek is jelentősen különböz(het)nek egymástól. Ezeket az eltéréseket elemezve a dolgozatban taglalt kimondatlan emóciókat azonosíthatóságuk, megjelenési/elfedési formájuk, valamint az érzelemhordozó és a Másik viszonya alapján közelítem meg.

Az első csoportba az általam *kimondatlan emóció* kifejezéssel jelölt érzelmeket sorolom. Ezeket nem kíséri a kimondás aktusa, tehát az érzelemhordozó nem beszél róluk, azonban az adott érzelem a Másik számára bizonyos nonverbális csatornákon keresztül mégis azonosítható. Ilyen közeg lehet például az érzelemhordozó mimikája, testbeszéde, amelyek segítségével az alany megszólalása nélkül is felismerhetővé tehetők az emóciók. Ezeknél az érzelmeknél a kimondatlanság, a verbalitás hiánya nem elegendő ahhoz, hogy elfedje az emóció milyenségét („Az asszony eltátotta a száját, annyira felháborodott.” – DARVASI 2010: 45).

Rejtett emóciók alatt azokat az azonosíthatatlan érzelemtartalmakat értem, amelyeket a verbális és nonverbális kódok híján a külvilág nem tud felismerni és értelmezni. Ezt a csoportot csupán az érzelemhordozó közelítheti meg, és a róla szóló tudást is csak ő birtokolja.

Az emóciók harmadik csoportjához a *néma emóció* névvel illetteteket sorolom. Ezek az érzelemformációk nemcsak a csöndszituáció, a hallgatás miatt szorulnak az intimszféra legbelső vidékére, ugyanis esetükben a közléshez szükséges akarat is hiányzik. Gyakori eset, hogy az érzelemhordozó előtt sem tisztázódik, mit is érez az adott helyzetben. Tehát ezen csoport esetében nemcsak kimondatlan, hanem az érző és a külvilág előtt is rejtve maradó, azonosíthatatlan érzelemről beszélünk.

Az előbbi csoportok eltérő módon ugyan, de jelen vannak Darvasi László, Kukorelly Endre és Lovas Ildikó prózájában.

Darvasi László életművében számos olyan fogódzó van, amely támogatja a textusok érzelmi irányultságú vizsgálatát. A Darvasi-szövegek fokozott emocionalitása, az érzelmek erőteljes jelenléte mind rövidprózájában, mind pedig regényeiben nyomon követhető. Ez alól a *Virágzabálók* sem képez kivételt. A regényfolyamon átívelő érzelmi tartalom telítettségéről el kell mondani, hogy emóciógazdagság tekintetében párját ritkítja mind az életművet, mind a kortárs irodalmi alkotásokat tekintve.

A *Virágzabálók* című regényben a hallgatásnak kettős funkciója van: a csönd egyrészt az érzelmek elfedésének módja, másrészt pedig az emóciók egy bizonyos részének, a privát szféra legmélyebb területéhez tartozó érzelmeknek az aktiválója. Egyes esetekben a kommunikációs partnerek közötti biztonságérzet generálójának szerepét kapja, míg másutt az érzelmi kiüresedés, a tanácstalanság kifejezéseként lép be a szövegbe. A felsorolt helyeken a néma emóció formái

jelennek meg. Az effajta érzelemnek az érzelémhordozóra egyfajta bénító, gátló hatása van. Az entitás képtelen érzelmi folyamatainak átlátására, az emocionális háttere elveszik, és arra sem képes, hogy saját érzéseit átlássa, elhelyezze az érzelémháztartásában. („Frei Terézia nem válaszolt, csak a tekintete mutatta, nem tud többet mondani.” – DARVASI 2010: 25).

A *Virágzabálók* jellemző érzelémprezentáló eljárása az ellentétes emóciók közötti határ felszámolása, egybemosása. Az író lépten-nyomon az egymással szemben álló érzelmek – a teljesség igénye nélkül a szerelem és a gyűlölet, a bátorság és a félelem – között meglévő különbségek eltűnésére, eltüntetésére, illetve viszonylagosítására törekszik. A vonzalom taszításba történő átalakulásának, a kettő közötti határ képlékenységének remek példája a „Pallagi Ádám a lány közelébe állt, és olyan szép volt, hogy Klára először nem mert odamenni hozzá” (DARVASI 2010: 108) mondat. Az érzelémről itt sem esik szó, Pelsőczy Klára, az érzelem hordozója nem beszél róla, azonban a mozdulat kódok hiánya, a mozdulatlanság – ha nem is pontosan árulja el az emóció milyenségét – mindenképpen tanúbizonyságot tesz egy, az intimitás szférájába tartozó emóció tartalom jelenlétéről.

A kognitív-szituációs emóciók egyik legnépesebb csoportját a félelem-emóciók alkotják. Esetükben nem beszélhetünk egységes előfordulási módról (HELLER 2009: 111), vagyis a félelememóciók számtalan formában megjelenhetnek és kifejeződhetnek. Egyesek heves érzésexpressziókkal járnak együtt („Ő pedig reszketve bólogatott, és annyira félt, hogy elcsöppent a vizelete.” – DARVASI 2010: 407), ám nagyobb hányaduk teljesen észrevehetetlen a világ számára, illetve más emocionális töltettel bíró kifejeződés is csatlakozhat hozzájuk („Megérezte, hogy fél. De azért mosolygott továbbra is.” – DARVASI 2010: 193). A félelememócióhoz – legnagyobb részt – a jövőre és a múltira irányuló félelmek tartoznak („Klára borzongott, hallani vélte az utolsó lélegzetet, egy távoli sípocská sikítását. – DARVASI 2010: 54). A szóban forgó érzelémtípust az interperszonális viszonyra gyakorolt hatás alapján vizsgálom.

A kimondatlan emóciónál az érzelmet átélő entitáshoz hasonlóan fontos szerep jut a helyzetet megérteni próbáló Másiknak is. Számára az entitások között húzódó távolság, illetve az intimitás, a privát tér nyújtotta védelmi mechanizmus okán hiányos apparátus áll fent a kommunikációs partner teremtette csöndszituáció érzelmek felőli értelmezésére („Mégsem kérdezett semmit. És Klára lassan megértette, hogy fél kérdezni.” – DARVASI 2010: 47). Az érzelmet befogadó/értelmező/értelmezni próbáló pozícióban az adott emóció – ebben az esetben a félelem – földerítése az érzelémhordozóval folytatott kapcsolat során kialakult, tehát már meglévő tapasztalat, illetve ismeret (ismeretrendszer) segítségével valósulhat meg. A félelem mint kohéziós erő a társas szituáltság indikátoraként is felléphet. Ilyen esetekben a felek közötti ismeretrendszer mélyebb gyökerekre vezethető vissza, és az érzelem több példában az identitások közötti reláció legmarkánsabb alkotóelemeként van jelen.

A félelem tipikus viszonykonstituáló émoáció, ha valamitől félünk, avval kapcsolatot létesítettünk. Az ekkor létrejövő érelemtöltet nem múlik el hatás nélkül, hosszabb-rövidebb ideig jelen lesz, annak függvényében, milyen félelemváltozattal van dolgunk („Akkor a férfi hirtelen leült a földre, hátrahanyatlott, a szája tátva maradt, s az arcára kiült az a félelmetes vonás, amitől a kislány annyira félt.” – DARVASI 2010: 37; „Később sokat gondolt arra, hogy nincs félelmetesebb érzés a másik halála után beköszöntő tanácsalanságnál.” – DARVASI 2010: 54).

A *Virágzabálók*ban a verbális és nonverbális kódok híján a külvilág számára hozzáférhetetlen és értelmezhetetlen émoációcsoportok többek között az érelelmi kiüresedés, az érelelmi töltet elvesztése, az erről való hallgatás, illetve az entitások között képződő érelelmelek generálta ütközési pontok köré szerveződnek. Ezek mellett a szerelem minta kimondatlanba, a szótlanságba temetett érelelminőség, illetve egy adott émoáció külső tényező általi megerősítése is a gyakori érelellem-megnyilvánulások közé sorolható.

Érdekes jelenség továbbá az entitás Másik irányába érezt émoációjának önmagára gyakorolt hatása, amely egyfajta érelellem-visszatükröződésként működik a szövegben. Ebben az esetben szintén a fennálló ismeretrendszer lép működésbe, ám az előbbi példától eltérően a tapasztalat nem egy másik személy, hanem az adott entitás Pelsőczy Klára – saját érelelmeének értelmezésében játszik szerepet („Mégis mintha őt nézte volna, azzal az idegen, félelmetes mosolyával, amit Klára ritkán látott, és mégis annyira ismert. A szívét összegyűrte a félelem, de közelebb lépett.” – DARVASI 2010: 26).

A személyiség nyelvileg nem fejezhető ki tökéletesen (ZSADÁNYI 2002: 30), mert a lélek, az érelelmelek nyelve összetettebb, mint a szóbeli közlés nyelve. Az érelellem közvetíthetetlenységének tipikus esete merül föl a Darvasi-szövegben, ahol a verbalitást – ott az érelelmelek elsődleges kifejezésmódját – az arcmimika, az előbbihez viszonyítva másodlagos közléstechnika helyettesíti. Az egyén tudja, hogy mondania kellene valamit, viszont nem képes aktiválni az elsődleges rendszert, így annak hiányában a másodlagos eszközöket veszi igénybe („Zavartan nézett, mint aki mondana valamit, de nem tudja, hogyan kezdjen hozzá.” – DARVASI 2010: 101; „Schütz bácsi megkövülve nézett rá, aztán lassan remegni kezdtek a húsos ajkai.” – DARVASI 2010: 472).

A fenti jelenség oka az expresszív funkcióban, pontosabban annak aluldifferenciáltságában is kereshető („Ádám Karl arcát nézte, és nem tudta eldönteni, iszonyat vagy öröm sugárzik róla.” – DARVASI 2010: 435; „Schütz bácsi lehajtott a fejét, a szemét is takarta, nem lehetett eldönteni, kuncog, vagy zavarában krárog.” – DARVASI 2010: 157). Az alacsonyabb intenzitású érelellemkifejeződés hatással lehet a két fél közötti kapcsolatra. Az ilyen helyzetek félreértésekhez adhatnak alapot, és olyan tudati konstrukciókhoz vezethetnek, amelyek szükségképp újraszabhatják a két fél egymáshoz való viszonyulásának vonatkozásmezejét.

Az érzelemprezentációk, az érzelemelbeszélések szintén nagyon fontos szerepet kapnak Kukorelly Endre prózájában. Már maga az *Ezer és 3* érzelempoétikai megközelítése – a férfi–nő relációban kialakuló érzelmek bonyolultsága, illetve az alapszituáció ismétlése és a konkrét helyzet megismételhetetlensége között húzódó feszültség által – nyugodtan nevezhető igazi kihívásnak. A Kukorelly-textusban kalandozva nem túlzás azt mondani, hogy egyetlen bekezdés sem mentes az érzelmektől. Az elbeszélő revideáló pozíciója még nagyobb jelentőséggel ruházza fel az érzelmeket. Az emóciók a műben az emlékezet alakzataira is hatással vannak, ugyanis az emlékező narrátor érzelmei jórészt ebben a posztperspektívában képződnek meg. Az *Ezer és 3* elbeszélője számára a másik nem irányában érzett emóciók bizonyos része az illető személlyel folytatott kapcsolat megszakadása után válik értelmezhetővé.

Az *Ezer és 3*-ban a kimondatlan érzelmek közül a kimondatlan emóció megközelítésekor a legcélszerűbb az affektusokról beszélni. Az affektusok a külső ingerre való ösztönreakciók leépülései (HELLER 2009: 85). Esetükben könnyen azonosítható a kiváltó inger–érzelemhullám–kifejezés láncolat. Az affektusérzelmekhez szinte kivétel nélkül könnyen azonosítható érzelemexpresszió társul.

Az affektust – a késztetésérzésekkel, a drive-okkal szemben, melyek az organikus szükségletek lecsapódásai, lásd éhség, szomj stb. – a megszokás csökkenti, vagy legalábbis csökkentheti, mondja Heller Ágnes (HELLER 2009: 88). Kukorelly Endre szövegében az egyazon dologra – a nőiségre, a másik nemre („Ügy nézek az emberekre, mint tárgyakra, és ő az a tárgy.” – KUKORELLY 2009: 131) irányuló affektust semmiféle monotonitás nem tudja határok közé szorítani. A férfi és nő kapcsolata köré szerveződő érzelmi alapszituáció ismétlődése nem csak egy késztetés szükségszerű lecsapódása, hanem mind az entitás, mind az entitás léhelyzetének egyik legfontosabb meghatározója lesz. A regényben a fenti érzelemcsoport nem minden esete értelmezhető így, ugyanis sokszor beazonosíthatatlan, ismeretlenségbe burkolózó érzelemtartalommal is találkozunk. A kimondatlan érzelem a Másik relációjában, a partner viszonylatában képződik meg, azonban sokszor mind a kiváltónak, mind az érzelemhordozónak az idegenség élményét generálja.

Az *Ezer és 3* című regényben a rejtett emóciók jelentős része Másik jelenlétéhez kapcsolható, szorosan kötődik a Másikhoz. Ezeket az érzelemhordozó magában tartja, tudatosan elrejtja a kiváltó entitások előtt, és a velük folytatott kapcsolat folyamán sem fedi fel Őket. Hasonló a helyzet a szorosan a szexualitáshoz köthető érzelmekkel is: a partnerek irányában formálódó emóciók az átélőnek is idegenségélményként hatnak, az expresszív térben létrejövő távolság, illetve az érzelemátadás akarátának hiánya matt pedig a Másik nem szerez, nem szerezhet tudomást róluk. A Kukorelly Endrétől vett példában a szubjektum a fölfüggesztést, a kódok semmibevételének a stratégiáját önnön integritásának védelmében választja („Nem vagyok ott, pedig hozzám beszél. Alsom, mert védekezem, saját lélek, kikapcsolással védekezik, végre is az én lelkem.” – KUKORELLY 2009: 117).

Az *Ezer és 3* szubjektuma az interperszonális kapcsolatokban sem tudja redukálni a szexuális affektus képezte tapasztalatot. Így az kivétel életterére, és emiatt a csillapíthatatlan érzés lenyomata megjelenik a Másikkal történő kommunikációban is („Azonnal elpirulok, legkevesebb, hogy kiver a víz, megsértődöm, a legszánalmasabb változat, szabadkozom, bocsánatot kérek, közönyös maradok, bárgyún mosolygok, minden a legrosszabb.” – KUKORELLY 2009: 18, a szerző kiemelései). A másik felé irányuló kimondatlanság, emlék és érzelmek kettősének egybejárása, az adott érzelmek egy másikon keresztüli értelmezhetősége – utóbbi jellemzően Kukorelly érzelm-elbeszélésének sajátossága, valamint a vendégsszövegek ironikus/ironizáló felhangjai is fontos szegmensei az *Ezer és 3* érzelm-megnyilvánulásainak.

A kimondatlan érzelmek megjelenésének egy másik formájával találkozunk Lovas Ildikó *A kis kavics* című regényében. A két főszereplő – Kozma Léni és Leni Riefenstahl – élettörténetének motivikus egyezései mellett érzelmháztartásuk is rokonítható néhány pontban. Ilyen elemként jelölném meg a környezetet mint érzelmforrást, valamint az elidegenedésbe való menekülést. A történelemtanárnő és a művész is beburkolja önmagát egy steril, felsebezhetetlen érzelmi szférába, amely nem engedi meg a személyes felszínre törését, hanem egy érzelmmaszk, a külvilág számára álcaként értelmezhető póz mögé bújást preferál. Ez az eljárás az intimitás szempontjából két azonos alapokon nyugvó, de máshova vezető helyzetet teremt.

Kozma Léni intimitáskonceptiójában a hallgatás, az érzelm elfedése önvédő mechanizmusként olvasható. Az érzelm kimondása, felvállalása bizonyos helyzetekben nem adekvát tevékenység – a privát szféra domináns elemévé ekkor a rejtett emóció válik. A főhős-narrátor a szexualitást, a Másikkal közös intim szférát is szinte tabuként kezeli – nem enged betekintést, gátolja a külvilág érzelmekhez való hozzáférését. A témát boncolgató szöveghelyek hiátusként jelentkeznek a textusban, amelyeket az érzelm elhallgatása szült, és amelyek egyszerre tehermentesítenek és elejét veszik a privát szféra intimitása sérülésének, csorbulásának.

A hallgatás mint önvédelem *A kis kavics* másik cselekményszálában is nyomon követhető. Leni Riefenstahl művészként tekint önmagára, és a művészlét pozíciójából értelmezi mind világszemléletét, mind érzelmeit. Leni Riefenstahl nem vállal felelősséget a náci vezetőkhez fűződő kapcsolataiért. Ehelyett a képmutatás, a naivitás pózában tetszeleg – erről a visszaemlékezéseit kísérő jegyzetből értesülünk. Ártatlansága bizonygatásán keresztül a „szépség szörnyetege” az involváltság nullfokához, azaz a „nem érzek semmit” élményéhez (HELLER 2009: 23) jut el („Nem tudom, hogy az ismeretlenek hiánya mit okoz, úgy értem, nem tudom elképzelni, mit jelent egy-egy ember életében, hogy meghalnak körülötte, mellette emberek, akiket nem ismert, akikhez semmi köze nem volt, de elképzelem, hogy ez sem lehet mellékes.” – LOVAS 2010: 264). Leni Riefenstahl ezáltal nemcsak hogy nem mond ki semmilyen emóciót, hanem megkérdőjelezi

saját érzelmi kompetenciáját is: a nemzetszocialista filmgyártás álló csillagának érzelmeire vastag és sűrű ködfátyol borul. A művész nő intimitássférájában nem az érzelem kimondása és felvállalása, hanem maga az emóció válik inadekváttá („Ha érzem, hogy én is felelős lettem volna ezekért a bűnökért, öngyilkos lettem volna.” – LOVAS 2010: 170).

A kimondatlan köré szerveződő, a kimondatlanban megnyilvánuló érzelmek Darvasi László *Virágzabálók*jában a Másikról meglévő tapasztalat élménye köré szerveződnek. A regény jellemző emóciókezelő technikája az adott érzelemtöltet mind az érzelemhordozó, mind az érzelemkiváltó irányába történő relativizálása. A privát szféra legmélyebb területe, a kimondatlan érzelem szférája az tehát az interperszonális kapcsolatok viszonylagosítása révén válik megközelíthetővé.

Az *Ezer és 3* emocionális síkon az érzelem egy másikon keresztüli értelmezés lehetőségét villantja fel. Kukorelly szövegében a kimondatlan érzelmek nagy része affektus, amelyet a monotonitás, a gyakran kényszerűvé váló ismétlés sem tud csökkenteni. A kimondatlan érzelem a Másik relációjában, a partner viszonylatában képződik meg, azonban az intimitásélmény generálása helyett sokszor mind a kiváltónak, mind az érzelemhordozónak az idegenség fogalmához köthető dolgokat generál.

Amíg *A kis kavics* érzelemhordozói közül Kozma Léni az elhallgatással, az érzelmek bezárásával és saját énjének megvédésével az intimitás legbelső szférájának biztonságát véli garantálni, addig Leni Riefenstahl a kimondatlanság szituációját az érzelmek tagadásával helyezi hatályon kívül: esélyt sem adva ezáltal egy „szabad érzelmi gyök”, egy, pusztán az esetleges vallomás síkján létező érzelmi világ megközelítéséhez.

Kiadások

DARVASI László 2010. *Virágzabálók*. Magvető, Budapest

KUKORELLY Endre 2009. *Ezer és 3*. Kalligram, Pozsony

LOVAS Ildikó 2010. *A kis kavics*. Kalligram, Pozsony

Irodalom

HELLER Ágnes 2009. *Az érzelmek elmélete*. Jászöveg Műhely, Budapest

ZSADÁNYI Edit 2002. *A csend retorikája*. Kalligram, Pozsony

Pomogáts Béla

LÍRAI REGÉNY – LÍRAI SZOCIOGRÁFIA

(Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér*)

Az írónak mindig virrasztania kell, nem egyszer az őt útjára engedő és körötte élő-küszködő emberi közösség gondjai miatt, Sütő András is a szüntelenül virrasztók közé tartozott, és ebben a hosszú virrasztásban mindig szűkebb szülőföldjén, Pusztakamaráson, a Mezőségen keresett erőt és biztatást. Bárhová vetette sorsa, ide tért vissza megpihenni, vigasztalódni, ennek a kopár és szegényes vidéknek az életéből választotta hőseit és történeteit. Fiatal íróként egy nehéz gondok között élő emberi közösségnek a képviselőjében hallatta hangját, szülőfaluja nemcsak megírásra váró emberi történetekkel ajándékozta meg, hanem a mesélés örömeivel is. *Önéletrajz helyett* című, 1963-ban lejegyzett vallomásában beszélt arról, hogy nagyapjától, Sütő Mihálytól – akiben ő Mikszáth és Creangă egyenrangú társát látta – tanulta a meseszöveget. Ezekben a pusztakamarási történetekben az erdélyi magyarság tapasztalataira ismert, s mint író, ő is ezt a tapasztalatot akarta közvetíteni, megörökíteni.

Szülőfalujának változatos és hányatott sorsáról számolt be *Anyám könnyű álmot ígér* című lírai szociográfiájában is. A méltán népszerű könyv 1970-ben jelent meg az újonnan megalakult Kriterion könyvkiadó első kiadványai között, korai vázlatai azonban jóval régebbiek, néhány részlete már 1965-ben napvilágot látott az *Igaz Szó* című marosvásárhelyi folyóiratban. Ahogy az író maga mondta: „A krónika végét ki kellett várni, és ki kellett várni természetesen azt a légkört is, amelyben azt meg lehetett írni.” Sütő András „naplójegyzetnek” nevezte művét, s a szociográfiai irodalomnak azokat a hagyományait követte, amelyek nem tudományos módszerességgel, hanem személyes tapasztalatok, emlékek nyomán mutatták be egy paraszti közösség gondjait és törekvéseit. Szeme előtt alighanem két klasszikusnak számító irodalmi szociográfia – Illyés Gyula *Puszták népe* és Tamási Áron *Szülőföldem* című művének a példája lebegett. A személyes tapasztalatok nemcsak a hitelesség pecsétjét nyomták az elmondott történetekre, a valóság egy kicsiny darabjának ábrázolására, hanem az anyag epikai elrendezését is lehetővé tették. Sütő András saját gyermekkorát, családjának viszontagságos sorsát beszélte el, Pusztakamarás históriája legszemélyesebb ügyei közé tartozott, művét ilyen módon szüntelenül személyes emlékek és vallomások szövik át. „A falut – mondja könyvének elején – háromnegyedrész románok, negyedrész magyarok lakják. Az EGÉSZTŐL kaptam útravalóul a gyermekkor élményvilágát, a negyedrészről a küszködő nyelvet, e színes bóját

a vizek hullámzásában.” Emberi és írói gondolkodásának eredeti forrásairól, a személyiségét megalapozó élményekről is vallomást akart tenni, midőn munkájába fogott.

Írás közben igen gazdag és változatos valóságanyagot tárt fel, szülőfalujának társadalmáról, műveltségéről, történelméről, a köznapi élet menetéről adott képet. Ezt a valóságanyagot néhány hazalátogatásának története fogja epikus keretbe, ez a kerettörténet valójában a hatvanas évek közepének néhány őszi és téli hónapját idézi fel. Ebbe a keretbe helyezi el szociográfiai vizsgálódásának eredményeit: beszélgetéseket, élettörténeteket, falusi életképeket, leveleket, kérényeket, történelmi dokumentumokat, akár régebbi újságközleményeket, gyűléseken hallott felszólalásokat, mindazt, amiből a vegyes ajkú mezősi falu, közelebből a szórványban élő erdélyi magyarság történelmi sorsa kibontakozik. Gáll Ernő, a neves kolozsvári társadalomtudós elsősorban az írói valóságfeltáró munka eredményeiben látja a könyv korszakos jelentőségét: „Az *Anyám könnyű álmot ígér* nagy eseménye nem csupán irodalmunknak, hanem még gyermekcipőben járó társadalomkutatásunknak is, Sütő András – valamennyiünket megelőzve – megtette az első lépést az Új Erdély felfedezése felé.”

Valóban, Sütő munkája a felfedezőkével rokon, minden kendőzés nélkül, megtorpanást nem ismerő igazságkereséssel mutatja be a falusi magyar szórvány helyzetét, történetét, a falusi közéletet, a vezetők munkáját, a termelészövetkezet gondjait, a román–magyar együttélés konfliktusait, a kulturális kölcsönhatásokat, a vegyes házasságok személyiségformáló hatását. A méltán népszerű könyv kétségtelenül elsőként világította meg az újabb erdélyi magyar irodalomban a nemzetiségi sérelmeket és gondokat: az anyanyelvi oktatás nehézségeit, a nyelvromlást, a történelmi és irodalmi ismeretek szomorú hiányát, a kisebbséghez tartozó emberek érvényesülésének akadályait.

A valósághoz ragaszkodó hitelesség sokatmondó példája az idősebb Sütő András cséplőszekrényének politikai kalandokban bővelkedő históriája, amelyről az *Anyám könnyű álmot ígér* családi iratok segítségével számolt be. Ez a történet a nemzetiségi irodalom szemléletváltását tanúsítja, az író és a valóság viszonyában bekövetkezett ama átalakulást, amelynek révén a korábbi anekdotikus zsánerképet igazságkereső realizmus váltotta fel. Sütő *Felrejáró Salamon* című, 1956-kán megjelent kisregényében egyszer már feldolgozta édesapjának viszontagságait, csakhogy akkor az idillbe játszó anekdota derűsebb színeivel futtatta be a bürokratikus hatalmi gépezettel szemben tehetetlenül álló falusi szegényember történetét. Az újólajos – most már dokumentumokkal hitelesített – feldolgozás nemcsak igazabb, a történetek mögött ható társadalmi-politikai mechanizmus lényeges vonásait is megvilágítja.

Az öreg Sütő András a háború után Marosludas környékén egy leégett cséplőgép acélvázára bukkant: „Megvásárolta, itthon fölépítette, hiányzó alkatrészeit ócskapiacról, gépésztársaktól összeszedegette; dohtengelyeket, szíjtárcsákat hordott haza a hátán a harmadik-negyedik-hetedik faluból. Botot dugott a vaske-

rekekbe, úgy szuszogott a hegyeken által meggörbedve, de nagy bizakodással. Mikor elkészült vele, és a festék megszáradt volna rajta, a kornak kíváncsiak szerint felkerült a kuláklístára.” Jöttek az adókiutak, nyomukban a végrehajtók, következett a kilakoltatás, a család egy deszkából tákolts kamrába kényszerült, végül az öreg Sütő örülhetett, hogy számtalan kérvény benyújtása után a hatóságok állami tulajdonba vették a használhatatlan gépet; fizettek is érte, tizenöt esztendő munkájáért kapott egy liter borra valót.

A cséplőszekrény kalandos történetéből egész kis dokumentumelbeszélés kerekedik, a lírai szociográfia máskülönben is gazdag epikus anyagot fog össze, és ez az epikus anyag Sütő András prózapoétikájának megújulásáról, gazdagodásáról is tanúskodott. Az *Anyám könnyű álmot ígér* írója korábban a népies realizmus hagyományait folytatta, Móricz Zsigmondtól, Tamási Árontól, Asztalos Istvántól tanult. Hiteles emberi karaktereket alkotott, jó érzéke volt a drámai összecsapások ábrázolása iránt, ezeket az összecsapásokat mégis rendre anekdotákkal tompította. Tanulságosak Veres Péter egy 1954-ben keltezett levelének szavai: „mit szólnál hozzá, ha azt mondanám: egy székel Mikszáth, egy igazi Mikszáth, de magasabb hatványon: az már csak valami!” Az idősebb író társ az „éles ész, szív, humor, népi józanság – és bölcsesség” tulajdonságait értékelte a fiatal erdélyi elbeszélő írásaiban. A dokumentarista beszámoló sajátos követelményei azonban új epikus eljárásokat eredményeztek, ezek az eljárások izgalmasabbá tették Sütő András elbeszélő művészetét.

A hagyományosabb zsánerszerű életképek és humoros anekdoták mellett lírai színezetű riportokat, illetve riportokból fejlesztett elbeszéléseket találunk a szociografikus beszámoló keretei között. Az első műfaji változat igen szép példája a *Világítunk* című fejezet, amely a pusztakamarási református temetőben halottak napján tartott megemlékezést írja le. Nemcsak a kicsiny magyar szórvány keresi fel az elődök nyugóhelyét, visszatérnek a távoli városokba került rokonok is, hogy közösen emlékezzenek meg a család halottairól. Régi hagyományokat követő szertartás ez, amely nem egyszerűen a megemlékezés, hanem az összetartozás ünnepe is, az őszi sírkertben tartott összejövetel a családi, közösségi kötelekeket erősíti, a sorra kigyúló kis mécsesek az elődök iránti hűségre figyelmeztetnek: „aki menet közben, mint fölösleges terhet, eldobálja a halottait: a rossz lelkiismeret terhét cipeli tovább”. Az epikus anyag másik műfaji változata valódi elbeszélés, ilyen a *Félszárnnyú asszonyok* című fejezet, amely a megsett falusi lányok szomorú történetét beszéli el. A dokumentarista hitelességgel írott történetnek az ellenpontosító szerkesztés ad novellisztikus kompozíciót. Az anyaság öröme és a magáramaradottság csendes szomorúsága jelöli meg a kompozíció érzelmi feszültségét. Az író előadásmódja erősen személyes, az epikus szöveg alkalmanként mintegy versprózába vált át, a történet a balladák drámai szerkezete szerint alakul. Hasonló írói „dramaturgia” érvényesül a *Szemiramisz függőkertjei* című fejezetben, amely az idősebb Sütő András fanyar iróniával előadott beszámolóját és az ötvenes évekből származó sematikus újságcikkeket,

szemináriumi eligazításokat, tanácsi felhívásokat élesen szembeállítva mondja el egy hiábavalónak bizonyult szőlőtelepítés kegyetlen történetét.

Ezek a történetek a falu köznapi életének krónikáját beszélik el, az író arról ad számot, hogy „mifajta gondok ülnek egy közösség homlokráncaiban”. Feleslegesen elrontott emberi évekről, önző módon vagy ostobán okozott szenvedésekről és megaláztatásokról számol be. „A legsajgóbbak az elnémított emlékek” – mondja, s ezeknek az emlékeknek a láncán halad előre a krónikaírás során. Nehéz közösségi megpróbáltatásokat elevenít fel, a pusztakamarási kis magyar szórvány életét nemcsak az ötvenes években általános szektás és dogmatikus parasztpolitika keserítette meg, hanem a türelmetlen nemzetiségi politika is, amelynek eredményeként mind több ember vándorolt el a faluból, s kereste városon, Marosvásárhelyen, Kolozsváron, Bukarestben a boldogulást. A szórványmagyarság lélekszáma rohamosan apadt, mint Sütő feljegyzi, 1762-ben a kamarási református magyarok száma a regény születésének idejében megszámloltaknak a háromszorosa volt – egész nemzetségek tűntek el nyomtalanul. A rendkívül nagy gyermekhalandóság – volt év, amikor valamennyi újszülött elhalálozott –, a szüntelen elvándorlás, a sokasodó vegyes házasságok tovább apasztották a kis eklézsiát. Az 1940-es bécsi döntés után Pusztakamarás román fennhatóság alatt maradt, tömeges menekülés következett, s így a magyarság létszáma megint egyharmadával csökkent. A II. világháború után, részben a földreform következtében, ismét fejlődésnek indult a falu, a magyarok száma 1962-ig 420 főre emelkedett, majd néhány esztendő leforgása alatt ismét 120-an távoztak el. Az otthonmaradtak 32 gyermeket járattak a négyosztályos magyar iskolába, 20–25-öt a nyolcosztályos román iskola felső tagozatába; a középiskolát végzettek közül egyetlen fiatal maradt a faluban, a többi – féltucatnyi – városon telepedett meg.

Az elvándorlás és szétszóródás szomorú következménye az anyanyelv romlása, az anyanyelvi kultúra általános hanyatlása volt. Sütő András lejegyzett egy beszélgetést, amelyet egy hat elemi osztályt végzett rokon leánykával folytatott: Petőfi Sándorról kérdezett, és mint kiderült, a leány csak annyit tudott róla, hogy fiatalon halt meg, és hasonlóképpen tudatlan volt Mátyás király vagy Bethlen Gábor felől. Az elemi ismereteknek ez a hiánya egy népcsoport kultúrájának és nemzeti tudatának készülő összeomlásáról tanúskodik, és a könyv írója jól tudja, hogy a kulturális tudat elvesztése együtt jár az anyanyelv veszedelmes romlásával. „Ugyanis nem a költészetről van szó – tette hozzá az iménti beszélgetés reprodukálásához – hanem az önkifejezés egyszerűbb örömérő. A nyelvi bőség káprázatáról a Mezőség szókincsének évszázados leromlásában. Vagy megrekedtségében? Egyre megy. Nem tudom, hol hullattuk e szavainkat, most nem is kutatom. Elemi iskolai dolgozatíráshoz a madarak és fák nevét – a legközönségesebbeken kívül – az otthonról kapott batyuban már nem találtam. A természeti és tárgyi világnak gyűjtőfogalmakra zsugorodott leltárához vajmi keveset sulykolt belénk a tanító. Vesszősuhogással hangzott a kérdés: mi virít

- ki dalol? Burján és madár. Keltike, poszáta, gyöngyajak, pipitér, csorbota, csi-csörke. Felröppenő és elszálló üres fogalmak.”

Sütő András elégikus szomorúsággal beszélt a nemzetiségi tudat hanyatlásáról, az anyanyelv lassú romlásáról, jól látta, hogy a modern ipari társadalomban a kisebbségi népcsoportok, különösen a szórványokban élő kicsiny emberi közösségek mennyire ki vannak szolgáltatva a lassú fogyatkozás, a széthullás veszélyének. Magasabb műveltséget, szakképzettséget csak a többség nyelvén szerezhetett a szórványtelepülésen élő magyar, aki tehát kiemelkedett az övéi közül, az többnyire el is veszítette eredeti közösségi kötelékeit, a kulturális hagyományok megtartó erejét. A szórványok népe lassanként „proletarizálódott”, mind kevesebb eséllyel próbálta megszerezni az anyagi vagy kulturális javakat, előbb-utóbb a társadalom peremvidékére került. Ezek a szomorú felismerések alakítják ki a beszámoló elégikus hangvételét.

Az *Anyám könnyű álmot ígér* írója gyermekkorának emberi környezetét búcsúztatta el, szülőfalujától és ifjúságától búcsúzott, beszámolóját ezért személyes szomorúság hatotta át. Már a könyv indítása elégikus: „Egy napon így szólt anyám: – Írhatná! rólunk is valami könyvet. – Nocsak! – néztem a szavai után, majd tréfára fogván a dolgot, azt kérdeztem boltos módra: milyen könyv legyen az, vidám-e vagy szomorúságos? – Igaz legyen – mondta. Láthattam tehát, hogy kérdésemmel az irányt elhibáztam. Anyám nem egyezkedésre gondolt, hanem – a kézmozdulatáról is ítélve – a fájdalomra a halántéka táján. Egy láthatatlan, szorító abroncsra, amely álmából is gyakorta felriasztja. Ilyenkor arra gondol, hogy mindannyiunk háta mögött felgyúlt az idő; szép csendben ereszkedünk alá, mint a harangóra súlya. Mind közelebb a földhöz, aztán kopp! – megérkeztünk, s nincs kéz, amely az órát még egyszer fölhúzná. De lenne bár egy könyvecske, ő, nem vigasztalónak, hanem tanúskodásképpen egyről és másról, ami megesett velünk.” A lírai szociográfia olyan emberi közösség tapasztalataival, emlékeivel, megpróbáltatásaival, múltó reményeivel vetett számot, amelyet belátható időn belül bizonyára szét fog szórni a közönyös történelem.

Sütő András a „consummatum est” kimondása előtt tekintett vissza szülőfaluja múltjára, családi emlékeire, s e szomorkás visszatekintés során derűsebb emlékeit is elégikus fénytörésbe állította. Az öreg Sütő fájdalmas nosztalgiával idézte fel a pusztakamarási magyarok lassan magára találó életét az I. világháborút követő időkből: „Az itthon maradott testvérek közül heten vagy nyolcan Bukarestben kerestek munkát. De néhány esztendő múltán visszajöttek, megházasodtak, férjhez mentek, letelepedtek. Megtelt a házuk gyermekkel. Akkor megtelt az iskola is, a templom is, meg az Orbán Pista csűrje táncolókkal. Az öregasszonyok vasárnaponként a Sánc martján ültek, gyönyörködtek a táncosokban. Volt kit nézzenek. Akkortájt nem tartottunk gyűléseket, temetéseket, a templomban és a táncban lehetett a népet számba venni. Az utánpótlást pedig, a gyerekeket, kinn a réteken, ott szoktak nagy csapatokban labdázni, játszani. Hátulsó pár előre, adsz-e király katonát, ilyesmit. Évenként megrendeztük a házasság-

emberek bálját. Akkor én is táncoltam anyáddal. Fonó is volt, kukoricahántás, gyapjútépés meg mindenféle összejövétel.”

Mindezt elsodorták a változó élet eseményei, nemcsak a természetes fejlődés, amely maga sem szokta kímélni a patriarchális falusi életmódot, hanem az erőszakos intézkedések is, amelyek minden megfontolás nélkül forgatták fel a paraszti közösség életét. „Nem tudom, mi történik velünk – mondja az öreg Sütő. – Mintha gránát csapott volna közénk. Egy gránát, amely nem robbant fel, nem vitte el senkinek a fejét, hanem csak a ragaszkodást a szülőfaluhoz.” Igen, a gyorsított társadalmi átalakulás, a hagyományos paraszti társadalomra, művelődésre váratlanul rátörő modern civilizáció nemcsak a fejlődés korábbi akadályait rombolta le, hanem számtalan kulturális, erkölcsi, emberi értéket is elsodort. Sütő András lírai szociográfiája ezeket az értékeket is számba akarta venni, s elégikus széttekintése már azért is szomorú, mert nemcsak szülőfalujának hagyományos értékeitől kell búcsút vennie, hanem a felnevelő közösségtől, a pusztakamarási szórványmagarságtól is.

A beszámoló hangja elégikus, nem lázadó, Sütő András nem akarta dramatizálni a magyar szórványok életét, sőt Mikes Kelemenre és Arany Jánosra emlékeztető csendes humorral beszélt a kiábrándító eseményekről. Ahogy maga az élet is mindig valami humoros színezetet lop a szomorúságba, s a bölcs tapasztalat is humorral veszi tudomásul a keserves tényeket. Az egyik pusztakamarási ismerős fanyarul tréfálkozva meséli el a mezőségi halastavak történetét: „valamikor tenger volt itt, azután elment valamerre, mi itt maradtunk, hasonlóképpen a vízi világból a természet sanyarú változásaiban az élelmes kétéltű békák is. [...] A kivágott nádasok helyén a közelünkben, Mezőzáhon és Gyekében, halastavak létesültek. Őr vigyáz a halastóra. Valaki elterjesztette rólunk, hogy nem szeretjük a halat; ezért nem kapunk belőle. Másvalakik erősítik: de igenis szeretjük. Ezért az őr.” „Mikor szól a puska, ne avatkozzék az ember a saját dolgába se” – mondja egy történelmi tapasztalatokon okult másik ismerős. Talán ez a (mondhatnám: Arany Jánosra emlékeztető) humoros szemlélet okozza, hogy a szülőföldjén szétnéző író bizakodni is tud, ebből a csöppnyi bizalomból merít egy kevés erőt. Jól tudja, hogy a megmaradás történelmi esélyei bizony nem éppen biztatók, de azt is látja, hogy a megmaradás vágya még eleven, s a ravasz önvédő taktikázást is ez a vágy hatja át. Ezt a kényszerű harcmódot mutatja Gergely bátyó mulatságosan komoly története: „Mit szól Gergelyhez az Isten? Azt kérdezi: – Mi vagy te, fiam? – Református vagyok, Uram. – Miért énekeltél ortodoxul, fiam? – Hogy megmaradjak, Uram. – Miért imádkoztál vízkeresztkor, fiam? – Hogy szárazon maradjak, Uram. – Miért lóbáltál füstölőt, fiam? – Hogy megmaradjak, Uram. – Akkor jól tetted, fiam. A fű lehajlik a szélben, és megmarad, fiam.”

Az önvédelemnek és a megmaradásnak ez a józan harcmódora valójában régi erdélyi magyar hagyomány, arra a politikai realizmusra épül, amelynek követelményét a nagy fejedelem, Bethlen Gábor és Pusztakamarás nagy halottja,

Kemény Zsigmond fogalmazta meg. Rájuk hivatkozott a lírai szociográfia írója is: „Lábunkat a harcra vágtató talajon vissza kell szoktatnunk az egyensúlyozás Bethlen Gábor-i művészetéhez”; majd később: „Kemény Zsigmond sírja közelében vagyunk: a beszélgetés mintegy az ő aggodalmainak folytatásaképpen zajlik. Az ő fegyvernemeit emlegetik: az óvatosságot, a meggondoltságot, a túlzásmentes lelkesedést, a gyeplőre fogott haragot.” Ezt a józanságot egészítette ki és tette erkölcsi erővé az anyanyelv, a nemzeti hagyományok és a felnevelő emberi közösség iránt érzett hűség, a beszámoló minden epizódját átható írói felelősségtudat. Ez a hűség az írói személyiség sejtrendszerébe épült, megtagadni se lehetne, megtartó hatalmáról Sütő András könyvének epilógusa tesz személyes vallomást: „Olyannyira visszaszoktam e parányi világba, mint az akváriumba ültetett hal [...]. Ha megtagadnám is azzal, hogy elmegyek, a lehetetlenséget kísérelném meg, miként a hal sem tudja megfosztani magát attól a kevés víztől, amely rabsága, de szabadsága is egyben: az élete.”

Az *Anyám könnyű álmot ígér* ennek a hűségnek és felelősségtudatnak a könyve, a hiteles írói tanúságtevést a tiszta lelkiismeret követelte meg; ez jelenti a „könnyű álom” morális zálogát. Erre a hűségre és felelősségtudatra ugyancsak az öregek élete a biztató példa; a könyv a Sütő-szülők szavait idézte: „ilyenformán kell valahogy a világ dolgaiba avatkozni: kérés nélkül is, biztatás nélkül véghezvinni a magunk feladatát; tisztán tartani az ablakot és a lelkiismeretünket.”

Losoncz-Kelemen Emese

CSAK TÁRGYAK MARADNAK

Tárgyak és személyek kapcsolata Nádas Péter
Párhuzamos történetek című regényében

Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében a tárgyaknak identitásképző szerepük van. Egy-egy szereplőhöz meghatározott tárgyak kapcsolódnak: jelzésértékük van, tükrözik a személyiséget, a társadalmi hovatartozást, a tulajdonos érzelmi világát. Színük, formájuk, anyaguk, keletkezésük története kapcsolódik birtoklójuk, illetve készítőjük életének alakulásához. Lehetnek presztízsértékűek, megmutatva ezzel, hogy birtoklójuk hol áll a társadalmi hierarchiában. A lakberendezés tárgyainak, az építészeti stílusoknak korfelidéző szerepük van. Külön rendszert alkot az emberek és emberi testrészek tárgyként való aposztrofálása. A tárgyak nemcsak díszítésként szerepelnek, hanem arra szolgálnak, hogy „tartószervezetet adjanak a könyvnek” (NÁDAS 2012: 95). A részletekbe ágyazódnak azok az információk, amelyek teljessé teszik a képet.

A tárgyak mint szimbólumok, viszonyfogalmak. Nem önmagukban hordozzák a szimbólumot, hanem szimbolikus asszociáció társul hozzájuk. Nádas Péter erről így nyilatkozik egyik interjújában Németh Gábornak: „Asztal – ez egy örületes absztrakció. Asztal nincs. Asztalon mindenki valami mást ért, a saját asztalát, a saját tapasztalatait összegzi így a szóban. S akkor vajon van-e asztal? Elmondhatatlanul megkínzott a kérdés. Azon gondolkodtam, hogy nem lenne-e helyesebb megölni magam. Vagy milyen szót használjak, ha azt akarom, hogy a saját asztalom kerüljön a képbe és ne a mások asztala. Az irodalomban mégiscsak az én becses személyemről van szó, azokról a tárgyairól, amelyekre én gondolok és nem a tárgyak absztrakcióiról. Kísérleteztem azzal is, amivel Robbe-Grillet vagy Mészöly, nagyon pontosan leírni, mintegy a tárgyban elrejtteni a személyemet. Csak hát akkor az asztalnál nem jutok tovább. Mindent és mindenkit kiszorít az elbeszélésből az asztalom” (NÁDAS 2012: 104–105).

Az öltözködés szerepe az identitás kifejezésében

Már az első kötet első fejezetében találkozunk olyan mozzanatokkal, ahol a ruhának megkülönböztető szerepe van. A berlini Vadaskertben talált hulla öltözkészékének érdekessége, hogy „ez a halott férfi olcsó holmit nem viselt” (NÁDAS 2005: 17), ennek ellenére az összes ruhaneműjéről hiányoznak a márkajelzések. Minden darab hideg, kék színű, s ennek alapján Kienast, a nyomozó, unalmas-

ságra és kimértségre következtet. A hideg és meleg színek szembeállításából következtetve a kék ridegséget, szervezettséget, strukturáltságot jelöl, ami utalhat a megtalált személy kilétére. Az utolsó kötetben Kienast arra jön rá, hogy Döhring, aki megtalálta a hullát, ugyanolyan márkájú alsóneműket használ, mint a halott, azzal, hogy a márkajelzést benne hagyja. Egy bizonyos parfüm illata érződik testén, ruháján, melyek árulkodó jelek lehetnek a gyilkos kilétével kapcsolatban, ám valakihez való tartozása megfejtetlen marad.

A márkajelzés – mint megkülönböztetés – megjelenik Döhringnél egy időrendileg korábbi esemény kapcsán, amikor a házmesterétől kölcsönkap három biciklit, melyek egyikén sincs márkajelzés, ahogy a hulla ruháin sem. A kerékpárokat egy magyar mérnök hagyta ott. Ez a történet valamivel a gyilkosság előtt játszódik. Pontos leírást kapunk Döhring ekkori öltözködési szokásáról: „Döhring nem öltözködött választékosan vagy gondosan. A két jobb darab, kézzel varrott, kissé esetlen, de nagyon kényelmes és elnyűhetetlen cipője és kockás gyapjúval bélelt, sötétzöld skót viharkabátja szintén a nagynénitől származott. Különben farmert viselt, valamilyen vasalatlan inget, alatta fehér garbót, miként az amerikai filmek hősei, s nagyon hidegnek kellett lennie, hogy pulóvert vegyen magára. Volt azonban egy titkos gyengéje, az alsónadrágjai, az úszónadrágjai, futónadrágjai. Néha inkább csak azért vette fel pulóverjeit, mert a mostohája kötötte” (NÁDAS 2005: 45). A halott kilétére nem derül fény a regényben. Csak sejteni lehet, hogy Lippay Lehr Ágostról van szó, aki hatvanegyben eltűnik, a gyilkosság idején pedig az ötvenes éveiben járhat, mint a megtalált férfitest. Ezért is történhet meg, hogy a halott férfit senki sem keresi közvetlenül karácsony előtt. A feltételezést erősíti Ágost öltözködésének jellegzetessége, hisz választékos, drága holmikat visel, valamint olyan angol cipőt, amelyet londoni tartózkodása során vásárolhatott magának. Ilyen cipőt viselt a halott is.

Miután Ágost megunt aöltözékeit, Kristóf hordta levetett ruháit. Kényszerből tette, nagynénje, Nínó szerint jók voltak rá azok is. Kristóf állandó identitásválságát megerősíthette az a tény, hogy mások elnyűtt ruháját kellett hordania, saját ízlésének kifejezését elfojtották. Míg egy öröklött ruhadarabnál a „kapcsolat intimitása is kifejeződik: a ruhadarab érintkezik az emberi testtel, s mivel nagy testfelülettel érintkezik, jóval intimebbnek érezzük például az ékszereknél. [...] Az öröklött ruha viselése és megbecsülése többnyire a másik ember szeretetét és/vagy megbecsülését, a vele való azonosulást is kifejezi” (KAPITÁNY-KAPITÁNY 2005: 74), Kristófnál szó sincs azonosulásról. Állandó bizonytalanságban élt nagynénjéék házában, sosem tudhatta, mi az övé, mit fog még Ágost használni, mikor veszik el tőle azokat a tárgyakat, amelyeket már neki adtak. Nem volt személyes tulajdona. „Ágost ellenben még a tekintetével sem tudta elbúcsúztatni a levetett holmiját. Láttam, milyen erősen fegyelmezi magát, hogy vissza ne vegye azonnal. Rettenetes veszteség éri, fáj neki az ajándékozás. Az anyján kívül senki nem értette meg a rettenetes fájdalmát az elveszíthető tárgyak miatt. S hogy ne fájjon annyira, úgy kezelte ezeket az elajándékozott holmikat, mint a sajátjait.

Ha ismét kedve támadt viselni, akkor szó nélkül vette vissza a szekrényemből. Amíg náluk éltem, nem tudhattam pontosan, hogy mi a tulajdonom, visszavet-ték, felfalták előlem az ételeket, vagy használták az ajándékokat” (NÁDAS 2005: II. 291). Ágost nemcsak érzékeivel birtokolta dolgait, hanem teste által is észlelte őket. „Ha azt mondtuk, hogy a szubjektum érzékiileg a dolgokhoz kötött, akkor ezt még inkább úgy fejezhetjük ki, hogy a testéhez tartozik. De nem csak a tes-téhez tartozik, hanem testként saját magát jelenti” (JABLONCZAY 2011: 113). „Ágost nem csak a tekintetével, az ujjával sem tudott lemondani a tulajdoná-ról. Mondjuk elment mellettem, s mintha csak véletlenül tenné, két ujjá közé csippentette az ingemet. Zavart kis nevetéssel jegyezte meg, hogy ilyen elsőran-gú oxfordja biztosan nem lesz többé” (NÁDAS 2005: II. 292). Ilyenkor Kristóf megalázottan kénytelen volt visszaszolgáltatni azokat a holmikat, amelyektől a narcisztikus Ágost még nem tudott megválni. Sokkal szorosabb kapcsolat fűzte ruhadarabjaihoz, tulajdonaihoz, mint az őt körülvevő személyekhez.

Carl Döhring nagynénjének, Isoldének is sajátos stílusa van. Csak fekete ruhákat hord, ajkait pedig vérvörösre festi, kendői szintén feketék vagy fehé-rek. „Úgy viselte ezeket a feje köré tekert fekete és fehér főkötőket, amelyek alól éppen csak kibuggyant sötét, s immár minden bizonnyal színezett haja, mint valami ékeket, márkajelzéseket, amelyek büszke egyéniségét hirdetik. Ujjait a gyűrűk, két csuklóját és a karját szinte könyékig borították az ezüst karkötők” (NÁDAS 2005: I. 37). Csakis ezüst ékszereket hord, ami kontrasztot képez a Dö-hring álmában megjelenő papírdobozba rejtett arannyal. Carl elmélete szerint nagynénje az ellopott családi vagyontól tartja fenn gazdag műkincsgyűjtemé-nyét. Ezek szeretete fontosabb számára a női divatnál. Ruházatával az egyszerű-ségre törekedett, annak ellenére, hogy a divatszakmában dolgozott. Dísztelen öltö-zéke megegyezik lakása ürességével. Belső magánya vetül ki a körülötte lévő tárgyakra és egész életterére. Isoldéről keveset tudunk, annyit, hogy egyedül él, Ágoston kívül nincs senkije. Hiába vannak nyaralói, hatalmas háza, egyedüli társasága a műkincsgyűjteménye.

A csoporthoz való tartozás groteszk megnyilvánulásával szembesül Kristóf margitszigeti felfedezőútja során. Homoszexuálisok találkahelyét keresi fel, hogy megtalálja valódi önmagát. Itt találkozik egy olyan csoportosulással, amelynek tagjai törzsi harcosokként viselkednek. Meztelenre vetkőznek, hogy még kihí-vőbbak, figyelemfelkeltőbbek legyenek, majd a ruháikat „egészen kis csomagok-ba hajtogatják és a derekukra szíjazzák fel, netán a lábszárukra a térd alá” (NÁ-DAS 2005: II. 9). Irigyelte ezt az összetartozást, még akkor is, ha a csoport tagjai kegyetlenek voltak, kiszámíthatatlanok, és tőlük kellett volna leginkább tartania. Kristóf árvaként, nagynénje házában idegenként vágyott a valahova tartozás édes ízére. Azzal, hogy betekint a homoszexuálisok világába, megnyit maga előtt egy újabb lehetőséget. Az elutasítástól vagy az undortól való félelmében mégis tiszta fekete öltözkében sétál éjszaka a Margitszigeten, így teljesen beleolvad a sötétségbe, ami „a frissen fölfedezett állatiasságához tartozott” (NÁDAS 2005:

II. 24). Kristóf identitásához az is hozzátartozik, hogy már serdülőkorában is egymáshoz válogatta a színeket a reggeli öltözködés közben. Harmóniát teremt maga körül, amilyen harmóniát vágyakozik legbelül teremteni a lelkében.

A festmények élete

Isolde üres, funkciótól megfosztott lakása hasonlóságot mutat Szemzőné előbb lakásból rendelővé, majd rendelőből megint visszaalakított lakásával, amelyet a II. világháború ideje alatt a náci katonák megfosztottak értékeitől, bútortálatól. Isoldét érintő térbeli ürességek harmonizálnak a lelkével. Minden feleslegesnek ítélt berendezést kidobál a házból, teljesen lemezteleníti a környezetet, ahogy azt a kor divatja is megkívánja. Viszont „az újmódi kopárság bizonyára nem egyszerűen divat volt. Mintha immár nem annyira térben élnének az emberek, hanem időben. Akárha nem kötődnének többé semmihez olyan mélyen és bensőségesen, sem helyhez, sem tárgyakhoz” (NÁDAS 2005: I. 35). Egyedüli szenvedélye a képek gyűjtése maradt. Birtokában van egy Leistikow-kép, melyet kiállításokon és katalógusokban tekinthetnek meg az érdeklődők, de azt, hogy hol található, az asszony kívánságára titokban tartották. A fanatikus gyűjtés jellemzője a féltékenység-komplexus. A festmény elzárásával egyedül élvezheti a szépséget, a másoktól való megfosztással eléggül ki birtoklási vágya. Ezzel tárgyasítja, kisajátítja a birtokában levő műalkotásokat, meghatározza a képek megtekinthetőségének időpontját, és így hozzáférhetetlenné teszi mások számára.

A Leistikow-festmény akkor válik élővé, akkor lép ki tárgyasult formájából, amikor Döhring kerékpározás közben leesik biciklijéről, és a festményben találja magát. „Végül is két lábon maradt, markolta a kormányt, a pedálok azonban jól összeverték és fölhorzsolták a bokáját, a sípcsontját és a vádliját. Fájt, élesen, de csaknem felkiáltott a csodálkozástól; ugyanis Leistikow festményében állt. Mindig azt gondolta, hogy ez csak egy kép. Soha nem gondolta, hogy tényleg van valahol a világon ilyen ég, van ilyen tükröződés, van ilyen világos, ilyen sötét” (NÁDAS 2005: I. 160). Önmagát értelmezheti a képpel, érzékeivel tapasztalhatja meg az eddig tárgyként szemlélt festményt. Azzal, hogy behelyezte magát a képbe, annak mögöttesébe is képes belátni. Felfedezheti a dolgok mögött húzódó hiányt, és érzékeivel tapasztalja a látványt, annak megtestesedését. „Végre belátott egy önmagát kényszeresen ártatlannak és ártalmatlannak tettető ismerős kép mögé, ahol ugyan minden mozdulat vaskosnak, durvának, mi több, ocsmánynak mutatkozik, ám ezekkel a durva erővel egyelőre ő sem tud szembezegezni mást, mint a saját tettetéseit” (NÁDAS 2005: I. 167).

Mégsem lép be teljesen a képbe. Megáll a kereten, innen szemlélődik. Nézi a fürdőző, napozó nudistákat, de nem csatlakozik hozzájuk. A kép határán állva már nemcsak nézőként, de még nem szereplőként vesz részt a megtestesült festményben. Halogatja a belépést, elbizonytalanodik. Minden vágya, hogy

csatlakozhasson ehhez a szemérmetlen, csupasz társasághoz, elfelejthesse a belé nevelt elveket. „Erre a szenvedélyes ujjongásra azonban tényleg csak egy pillanat maradt. A tettető különben sem engedheti el magát, nem hagyhat rést, hiszen elsősorban nem másokat, hanem önmagát kell becsapnia” (NÁDAS 2005: I. 167). Ezért nem lép be teljes értékű szereplőként, hanem marad a képkeret mellett. Amikor napokkal később mégis rászánja magát, hogy tényleg csatlakozzon, akkor már nem talál vissza erre az elrejtett helyre. Elszalasztotta az egyetlen kínálkozó alkalmat. Kudarca mellett mégis pozitív tapasztalathoz jutott: meglátta a mögöttest, megtapasztalhatta a titkos másik világot. Tisztában van azzal, hogy a majdnem valódi képhez, vagy a valós, titkos Leistikow-festményhez kellene tartoznia. Tettetése miatt mégis a majdnem valódit választja. A kép látszatvalósága, a „mintha” érzését kelti benne, de sosem tud vele azonosulni.

A festmények tárgyasításához, eltulajdonításához kapcsolódik az a jelenet is, amikor a második kötetben megjelenik Peix, aki tizenhat évesen került a buchenwaldi koncentrációs táborba kettős gyilkosság vádjával. Ekkor jelenik meg másodszor a regény során a két Leistikow-festmény, amit társaival rabolt el két idős műkereskedőtől, majd a vád szerint végeztek velük. Ezeknek a képeknek az egyike kerülhetett később akár Isolde birtokába is.

Döhring a kép mögé tekintéssel meglátta az eddig eltitkolt, iszonyatos valóságot, míg egy párhuzamos történetben Demén Erna az iszonyatos valósággal találja szemben magát úgy, mintha egy képet nézne. Egy személy, egy arc idézi fel benne a 17. századi holland festészeti korszakot. Geerte, holland szállásadójuk lánya alakján találkozunk a stílus jegyeivel. „Geerte arcát, csontos és száraz alakját eddig is úgy méregette, mintha nem egyetlen festő, hanem egy egész festészeti hagyomány élő modelljére lelt volna rá az idegen városkában. Mint ahogy elég volt a magas, négyzethálós ablakhoz lépnie, máris láthatta, milyen mélységek és magasságok léptékére tanította a levegő állaga a németalföldi festőket. Most ellenben éppen fordítva állt a dolog. Élő ember arcán vette észre, hogy mit rejtettek el egy nagyszerű korszak festészetében. S amennyiben az évszámok is igazolnák a feltevéseit, akkor mindennek megváltoznának a hangsúlyai” (NÁDAS 2005: I. 240). Geerte eltüntetett nyúlszája egyszerre takarja az iszonyatot, és fel is hívja rá a figyelmet. Erna taxiutazása során gondol vissza a holland nőre, akinek alakja felidézi a harmincéves háború utáni holland festészet által bemutatott állapotot, ami párhuzamba hozható a világháború okozta veszteségek megélésével.

A lakberendezési tárgyak világa

A háznak lelke van. Együtt lélegzik az ott lakókkal, emlékezik a történeteikre. Míg Gyöngyvér Szemzőné zongorája mellett ül, hallani véli a náci katonák lábdobogását a lépcsőházban, a lakók zajongásait. Az elpusztított, az ablakon

kidobált, hiányzó tárgyak és az emberek lelke szólal meg a falakból. A csönd mögött a saját és a ház belső hangjaira figyel. Annak a háznak az emlékeire, melyet Madzar Alajos, Mies van der Rohe tanítványa, a Bauhaus és a De Stijl mozgalmak tagja alakított át Szemzőné kérésére. A Pozsonyi úti polgári lakást oly módon alakítja át pszichoanalitikus rendelővé, hogy a befelé forduló, zárkózott lakóteret a természetes fény beengedésével emberibb, nyitottabb, barátságosabb környezetté változtatja át. A saját kézzel készített bútorok, amelyekre szoborként tekintett, felérnek egy szerelmi vallomással. Madzar elfojtott vágyakozása Szemzőné iránt, bármennyire próbálja féken tartani, mégis nyomot hagy bútorzatain is. Egyedi alkotásai kifejezik személyiségét, érzelmeit, vágyait. „Mégsem tiszta fájdalom volt, hiszen tartósan boldoggá tette a tudat, hogy ezekkel a készülő bútorokkal a Szemzőnének végre elárulhatta a rejtett önmagát” (NÁDAS 2005: III. 329). Különös figyelmet szentelt specialitásainak, a székeknek. Önállóan kell a térben megállniuk, erőteljes egyéniségeknek kell lenniük. Nem a tárgyak szépségére törekedett, hanem jellegzetességeik kialakítására. A tárgyak egyéniségét megérezve fognak Szemzőné páciensei maguknak ülőhelyet választani, és azután mindig ezen a helyen fognak tartózkodni. Ezek a különleges ülőalkalmatosságok kerülnek a szobában a figyelem középpontjába, hisz Rietveld szerint „a székre ereszkedő ember számára világossá válik a dramatikus kapcsolat a testi érzete és a térben elfoglalt helye között” (NÁDAS 2005: III. 43). A székek eredeti funkciója, hogy a leülést tegye lehetővé, így az ember megpihenhet, vagy az asztalhoz ülve étkezhet. A rendelőben az ülőalkalmatosságok funkciója megváltozik. Célja nem a pihenés szolgálása, hanem a társalgás hangsúlyozása. Ülve nehezebb dühbe jönni, vitatkozni, veszekedni. Segít elernyedni, így a tekintet szabadon kalandozhat, segíti a páciens megnyílását a másik felé.

Madzar kezdetben tiltakozott az átalakítás ellen. A lakás kedvezőtlen felépítése erős tiltakozást váltott ki belőle. Mégis az előnytelen adottságok tömkelege és Szemzőné iránt fellobbant vágya viszi arra az elhatározásra, hogy elfogadja a kihívást, és a lakás teljes átfarmálásával teremti új világot. „Szemzőné szándékaiban saját terveinek analógiáját fedezte fel, s így a silány építészeti minőség nem bosszúságként, hanem teljesen váratlanul kihívásként jelent meg előtte. A két kezével megteremtett új minőségek adják majd ki a vadonatúj civilizációt, s ezek a helyek legyenek bárhol a földön, lassan majd egybeérnek. Ennek a szerzetesi utópiának volt az elkötelezett híve, miként nemzedékének legjobbjai” (NÁDAS 2005: II. 149–150). Az építészeti utópiák elemzései széles teret nyernek a regényben. Ezek egyben a test utópiái is. Fontos tényezővé válik, hogy milyen környezetben élük életüket a történetek szereplői. A testben való létezés meg tapasztalása érzékelhető a lakások finom, aprólékos leírásában.

Szemzőné cselédszobája szolgáltatja a teret Ágost és Gyöngyvér hosszúra nyúlt szeretkezésének. Központi tárgya az ágy, melyhez több alapszükséglet ki-elégítése is kapcsolható. Egyszerre szimbolizálja a születést, az életet és a halált. Szeretkezésük az ágyon zajlik, miután legurulnak róla, szabadjára engedik vad-

állatias ösztöneiket. Ezért az ágyról való lekerülés egyfajta határt képez. Amikor a férfi visszafekszik az ágyra, szolgálai viszony alakul ki kettejük között. „Mert a férfi a behatolhatatlan behatolható, a nő pedig az, akibe minduntalan behatolnak. És ha nem lenne a hasonlóságnak ez a tiltása, mely kettejük egymást kölcsönösen kizáró és komplementer pozícióját eredményezi, a férfi megkülönböztethetetlen maradna” (BUTLER 2005: 60). Így válik a nő cseléddé, Ágost pedig uralkodó féllé, aki kényelmesen összegömbölyödik, és parancsolva pokrócot kér. Gyöngyvér már nem tud visszatérni mellé, azzal „a becsvágyát törné össze ez a másik ember, ha tovább csinálnák” (NÁDAS 2005: III. 11).

Gyöngyvér élvezetében megjelenik a szülés motívuma: „akárha szülni készülné az élvezettől, a fájdalomtól tárgult a medencéje és szétfeszül. maga volt a nagy folyam ágya, medre, melyet az áradó víz a sodrával, a tömegével kitölt” (NÁDAS 2005: I. 336). Ennek ellentétéként jelenik meg egy későbbi történetben dr. Lippay-Lehr István értelmezésében az ágy mint a halál szimbóluma. Egy végzetes roham után megbomlott elméje, nem ismerte fel a körülötte élőket, szorongott attól, hogy be fogják csapni, és csak azért akarják mindenáron ágyba tesszék, hogy ott megölhessék. A haláltól való félelem áttevődik a tárgyra, amitől veszélyeztetve érzi magát.

Személyes tárgyak, érzelmi kapcsolatok

A személyes tárgyak gyakran az emberek legféltettebb tárgyai. Legtöbbször érzelmi kötődés társul hozzájuk, ezért fáj elvesztésük, a tárgyaktól való elválás. Az érzelmi kapcsolat kiváltója lehet az, hogy egy szeretett személytől származik a tárgy, esetleg megörökli a szereplő egy hozzá közel állótól, így a tárgyban látja megtestesülni a másik személyt. Fontossá válhat hasznos funkciók betöltésével, értékességével, esetleg szakrális tartalmak kapcsolódhatnak hozzá (kabalaként kezeljük).

Gyöngyvér legféltettebb tárgya egy ezüst fedelű, lapos bonbonier. Nagyapja jászshantai kastélyából sikerült kimentenie az árverést megelőző éjszaka, ez az egyetlen értéke és öröksége. Ebben tartja szegényes ékszereit, olcsó bizsuit, amelyeket valószínűleg előző udvarlóiától kaphatott. Erna asszony ezekbe tűr bele és „levedlett életek elhullott hámjait pillantotta meg” (NÁDAS 2005: I. 195) általuk. Maga a doboz magába foglalást szimbolizál, a női elhatárolódás jele. Gyöngyvér magába akarja foglalni Ágostot, testileg és lelkileg egyaránt. Az árvasága okozta belső űrt szeretné szeretettel, szerelemmel, kötődéssel kitölteni, megszüntetni magányát. Mielőtt Ágosttal megismerkedett volna, sok férfival volt dolga, a szálalásért ágyrajáró is volt. Befogadással próbálja csillapítani sóvárgását egy másik ember iránt, amit eddig nem sikerült csillapítania.

Ágost nem szeret, nem is szokott ajándékozni, mintha minden egyes tárgy, amit kezébe vett, hozzá tartozna, így nehéz megválnia tőlük. Szinte fájdalmat

okoz neki a saját tulajdonától való elszakadás. Ha mégis ajándékozásra szánta el magát, igyekezett úgy alakítani a dolgokat, hogy vagy visszakerüljön a tárgya saját tulajdonába, vagy legalább az ő érdekeit szolgálja. Az *Aztán ötvenhét nyarán* című fejezetben mégis ajándékozni akar. A tizenhat éves Kristófot kíséri ki a vasútállomásra, ahol gyermeküdtetésre várakozók között bolyonganak. Kristóf összeesküvést gyanít a nyaraltatás mögött, attól tart, hogy ismét intézetbe kerül, ahol újból németre változtatják a nevét, vagy mint a törökök janicsárnak a gyereket, úgy viszik el őket is a németek. Mikor bejelentik a hangosbemondón, hogy a szülők és hozzátartozók hagyják el a peronokat, Ágost „azt ordította, hogy búcsúzóul nekem akarja adni a tollát. Ettől viszont bennem rekedt a szusz. Mintha a gyanúmat erősítené, hogy most aztán tényleg végleges búcsú következik. Drága toll volt, el is kezdett rögtön kotorászni utána a könnyű nyári zakója belső zsebében. [...] Úgy kotorászott a drága toll után, hogy nem hihettem, lesz ereje nagyvonalú szándékát beváltani. Nem mintha nem találta volna meg, hanem magának játszotta el, hogy keresni kell. [...] Valamit elhatározott, de látott, hogy minden pillanat édes, amíg a tárgyat birtokolja, amíg a zsebében lehet a drága toll” (NÁDAS 2005: II. 282–283). Végül mégis Kristófnak ajándékoz egy fekete, aranyozott, nehéz Montblanc tollat. Ágost semmi érzelmi jelét nem mutatta annak, hogy mi okból adja oda ezt a drága tárgyat unokaöccsének. Kristófnak megfordul fejében, hogy ha tényleg meg akarnának szabadulni tőle, akkor Ágost nem adná ezt neki, mert nem tudná már visszaszolgáltatni. Vagy egyszerűen lelkiismeret-furdalása van azért, mert magára hagyja a fiatal fiút. Ez az egyetlen olyan jelenet, ahol Ágost nem viselkedik önző lény módjára, hanem megváltik egy olyan tárgytól, ami számára értékes.

Bizsók István a harmadik kötet végén jelenik meg jellegzetes szemüvegében. Vastag lencsés, áttetsző keretű, mely olyan hatást kelt, mintha összenőtt volna az arcával. Egy testté forrtak össze. Erős érzelmi kötődése van ehhez a mindennapi tárgyhöz, nagyobb becsben tartja saját, illetve mások életénél. „Hűsége nem a szemüveg ócska, kétségtelenül eldobnivaló keretére vonatkozott, hanem valami másra, amit nem tudott volna a nevének nevezni” (NÁDAS 2005: III. 682). Szemüvege ott volt vele a fronton is, a hadifogságban is. A háborúban történtek megélése, az emberi élet degradálásának, tárgyként való eltaposásának emléke, arra készíteti Bizsókot, hogy az enyészet ellen harcoljon, még ha az egy szemüvegre vonatkozik is. Szemüvege ugyanolyan törekeny, mint az emberi sors, mint az ő sorsa. Minden reggel a szemüveg jelentette a határt az álom-múlt, ébrenlét-jelen között. Éberén meredt bele a felelevenedő emlékek képsoraiba, miközben szemüvegét törölgette.

Az ember mint tárgy

„Nem indulhatok ki abból, hogy az embernek lenne jelleme [...]. Ez csak hús, hús, forma” (NÁDAS 2005: I. 394). Nádas Péter regényében a test többféle formában jelenik meg. Az elsődleges biológiai entitáson kívül tárgyasult formában is. A test meghatározhatja egy szereplő identitását, ideálokat alkothat, utópiát teremthet és rombolhat, valamint tárgyként is felléphet. A test mint tárgy materialitásában értelmezi az emberi szervezetet, értelmezheti úgy, akár egy használati tárgyat, kultusztárgyat, berendezést. Az ember tárgyasítása, elidegenítése a modern társadalom velejárója. A test és lélek különválik, a test csak porhüvely, tárolóedény marad.

A regény legmaterialistább alakja Ágost. „Ő pedig csak olyan dolgokkal tudott valamit kezdeni, amelyeket tárgynak tekinthetett” (NÁDAS 2005: I. 147). Végtelenül közömbös ember, aki csak a személyes tárgyaihoz, ruháihoz tud ragaszkodni. Érzelmait nem nyilvánítja ki a többi embernek, undorodik a tömegtől, az emberi érintkezésektől. Gyermekkorát internátusban tölti, ahol a bántalmazások elől csak úgy menekülhet, hogy az idősebb fiúk védelme alá helyezi magát. Szolgai helyzetbe kerül, de ezt a szolgáltságot is úgy próbálja saját hasznára fordítani, hogy védelmezőit álcázásához szükséges tárgyakként tekinti. Gyermekkora óta magában hordja annak tudatát, hogy tárgynak tartják. Szüleiéről elmarasztalóan beszél Gyöngyvérnek. A gödörbe gurítottság, a ruhatárba való beadás utalnak Ágostnak arra a sérelmére, hogy szülei internátusba adták. Esernyőhöz, kabáthoz hasonlítja magát. Ezek olyan tárgyak, melyek az időjárás változásával a leggyakrabban esnek ki az ember figyelemköréből, ezért könnyen elveszhetnek, különösebb érzelm pedig nem kötődik hozzájuk. Ágost az intézetbe való beadását úgy élte meg, mintha leadták volna a csomagmegőrzőbe, ahol akár örök életére is ott felejtethetik. A szülei figyelmének hiánya, önmagát tárgyként való megélése miatt válnak számára legfontosabb dolgokká a tárgyak, ezért kötődik hozzájuk annyira szorosan.

Gyöngyvérre Ágost anyja, Erna asszony úgy gondol csak, hogy olyan a lány, mint „egy szép testű dög, semmi több. Mit csináljon a fia még vele, legfeljebb átadja egy másiknak” (NÁDAS 2005: III. 314). Viszont a férfiakról sincs jó véleményével. Minden férfi csak ürítési edénynek tekinti a nőket, beleértve a fiát is. Mégis, ahelyett, hogy Gyöngyvért, ezt a kis lelencet, ahogy magában nevezni szokta, megvédené fiától, inkább hagyja, csináljon Ágost vele, amit akar.

„Egy ember teste feküdt kiterítve, aki valószínűleg vonakodva ért volna hozzá bárkihez és bármihez. Fetisizsták között nem ritka jelenség. Csupán erősebb késztetéseknek vagy a legátütőbb vonzalmaiknak engednek. Nem egymással, nem a másikkal, hanem a másik testét érintő szimbolikus tárgyakkal lépnek kapcsolatba” (NÁDAS 2005: I. 20). Nádas Péter szereplői sokszor tárgyak nevén neveznek testrészeket, illetve úgy használják őket, mintha tárgyak volnának csupán. Szerintük „a másik embert, mint a vágó tárgyat nem lehet megragadni egyszemélyes to-

talításában, hanem csupán a nem folytonosságában: a másik ember átalakul teste különböző erotikus részeinek paradigmájává, ezek egyikének tárgyi kikristályosodásával” (BAUDRILLARD 1987: 118). Ezek a jelenségek legtöbbször szexuális aktusok keretében bukkannak fel. Amikor Gyöngyvér és Ágost szeretkezése közben rájuk nyit Szemzőné, Gyöngyvér a férfit bútorدارabként, később péniszét hangszerként érzékeli. A hangszer mint a test szimbóluma, Kristófnál is megjelenik, amikor homoszexuális kalandozásai során szexuális kapcsolatba kerül kismeltyével, a bajuszossal. Ugyanitt testét kifeszült íjként is aposztrofálja.

Olyan férfiakkal is találkozunk, akik számára egyes nemi szervek különös figyelmet érdemelnek. Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor a *Tárgyak szimbolikája* című könyvében érdekes felfedezés, hogy a presztízstárgyak között a lista élén az aktatáskák, diplomatáskák állnak. Szimbolikájuk erős, mivel a hatalomra, magas funkciók betöltésére utalnak. Ezért sem meglepő, hogy a margitszigeti jelenetek között egy olyanra bukkanhatunk, amikor egy díszegyenruhájában megjelenő (ami már erős utalást hordoz magában) honvéd ezredes, aktatáskáját maga mellé helyezve csodálásra ajánlja fel férfiasságát. „Olyan lehetett a többiek szemében, mint egy gyógyulást és abszolúciót ígérő kegytárgy, ami miatt az emberek tömegesen zárandokolnak el a búcsúhelyekre” (NÁDAS 2005: II. 44).

Gyöngyvér Ágost iránt érzett vonzódását is testrészekben, azok tárgyként való látásával fejezi ki. A szerelemre nem metafizikai értelemben gondol, hanem tárgyasít. „A bőrét szeretem, a haját szeretem, az illatát, a hangját, a lehetét, nekem ezek ékszerek. Minden éjjel szeretném felékszerezni magam velük” (NÁDAS 2005: I. 212). Ezzel a tárgyasítással eltávolodnak egymástól a szereplők, idegenekké, tárgyakká, eszközökké válnak egymás számára. „Punday szerint tehát a korporeális hangsúlyozása gyakran tárgyasít egy szereplőt, és kevésbé ösztönöz az identifikációra”, írja tanulmányában Földes Györgyi (FÖLDES 2011: 110). Amikor Ágost gyengédebb érzelmeket kezd el táplálni Gyöngyvér iránt, akkor is idegennek tartja, és minél közelebb kerül hozzá, annál hűvösebben kezd vele viselkedni, majd eltávolodik tőle. Kristóf a regény elején először nagynénjére tekint olyan szemekkel, amilyenekkel a tárgyak tekintenének egymásra, ha volna szemük, majd a harmadik kötet végén Klára arcára mondja, hogy olyan lett számára, mint egy idegen tárgy.

A regény időszerkezete tagolt, több különböző idősíkot ölel fel. Külön egységet képeznek azok a részek, amelyek a II. világháború idején játszódnak. A háborús borzalmak mellett betekintést nyerhetünk az olyan náci németországi fiú kollégiumok világába, mint amilyenbe Hans von Wolkensteint, vagy magyar nevén Kovács Jánost is beadta az édesanyja. Az ezeken a helyeken nevelkedő fiúkat nap mint nap fajbiológiai méréseknek vetették alá. „Megalázó lett volna arra gondolniuk, hogy egy tudományos kísérlet tárgyai, holott valamennyien e kellemetlen gondolattal aludtak el és ugyanerre ébredtek” (NÁDAS 2005: III. 244). A fiúk testét kutatásaikra szabadon használható tárgyaknak tekintették, melyekkel bármikor rendelkezhettek. Az altatás után a diákok úgy érezték ma-

gukat, mint akiket kiforgattak önmagukból. Ezt a fajta megaláztatást, az idegen által érintett, testüket önkényesen tárgyként kezelő vizsgálatokat sokan nem tudták hosszú távon elviselni. Minden évben többen is öngyilkosságot követtek el. A holttesteket ilyenkor újból laborokba vitték, újabb vizsgálatoknak, részletes boncolásoknak kitéve. A végtisztelet megadásának késleltetése, a test húsként, kutatási tárgyként való kezelése az emberi létérzés megsemmisítésével, elidegenítésével jár. „Amikor a szereplők meghalnak, testük élettelen lesz, az elbeszélést tekintve már nem testnek tekinthetők” (JABLONCZAY 2011: 111). Nádas Péter regényében a tárgyak és személyek kapcsolata legalább olyan bonyolult rendszerbe ágyazódik, mint amilyen a szereplők közötti kapcsolatrendszer. A tárgyak meghatározzák a személyek elhelyezkedését világuk hierarchiájában, biztonságot nyújtanak, kötődést teremtenek, vagy éppen ellenkezőleg, elidegenítenek. Az érzések tárgyasulnak, az emberek mint funkciós tárgyak, kegytárgyak, vágykielégítő, tudásszomj-kielégítő tárgyak jelennek meg. Általuk kirajzolódik a szereplők identitása, a másik emberhez fűződő kapcsolatuk rendszere.

Kiadás

NÁDAS Péter 2005. *Párhuzamos történetek. I–III.* Jelenkor Kiadó, Pécs

Irodalom

- BAUDRILLARD, Jean 1987. *A tárgyak rendszere.* Ford. Albert Sándor. Gondolat Könyvkiadó, Budapest
- BAZSÁNYI Sándor 2010. „...testének temploma...”. *Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában.* Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc
- BUTLER, Judith 2005. *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól.* Ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest
- FÖLDES Györgyi 2011. Szöveg, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányjai. In: *Helikon*, 1–2., 3–50.
- GROSZ, Elizabeth 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism.* Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis
- JABLONCZAY Tímea 2011. A test narratológiája. In: *Helikon*, 1–2, 97–117.
- KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor 2005. *Tárgyak szimbolikája.* Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest
- KÉRCHY Anna 2009. Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. In: *Aper-túra. Film–Vizualitás–Elmélet*, 2009/tél. URL: <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy> (2019. 05. 12.)
- NÁDAS Péter 2012. *Párhuzamos olvasókönyv. Nádas Péter regényének forrásai és visszhangjai.* Jelenkor Kiadó, Pécs

Kappanyos András

MEDDIG LEHET ELMENNI?

Határjárás Wittgensteinnel

*Innen kezdve látásomat hiába vágyom leírni: gyenge
lesz az ember szava rá, és emlékezete kába.*
(Dante)

*De meg kell jegyeznem, hogy ha van Isten, és valóban ő teremtette a
világot, akkor – mint egészen pontosan tudjuk – az euklidészi geometria
alapján teremtette, az emberi agyat pedig olyannak alkotta, hogy a térnek
csak három kiterjedését tudja felfogni. [...] az én eszem euklidészi, földi,
épp ezért hogyan ítélnénk mi arról, ami nem e világról való?!*
(Ivan Karamazov)

A lehetséges világokról gondolkodva önként adódik a kérdés: vajon elgondolhatók-e lehetetlen világok? Olyanok természetesen könnyen elgondolhatók, amelyek mai tudásunk szerint fizikai vagy biológiai szempontból lehetetlenek: a fénysebességnél gyorsabb utazás, a kimeríthetetlen energiaforrás vagy a halhatatlanság a sci-fi és fantasy irodalom közhelyei közé számít, de mindezek előképei már a népmesékben is megtalálhatók, gondoljunk a gondolatnál sebesebben száguldó táltos lóra, a mindent járó malmocskára vagy az élet vizére. Kérdésünk nem ezekre, hanem a konceptuális lehetetlenségre vonatkozik: mennyire nyitott a fikciós irodalom arra a lehetőségre, hogy valaki vagy valami tőlünk radikálisan eltérő módon gondolkodjék?

A kérdésben paradoxon rejlik, amely azonban korántsem terméktelen. Kikaknázásához szükségünk van Wittgenstein meghaladhatatlan tömörségű maximájára, amely szerint „Nyelvem határai világom határait jelentik.” Míg a miénktől radikálisan eltérő fizika vagy biológia könnyedén konceptualizálható, a miénktől radikálisan eltérő nyelvvel egészen más a helyzet. Érdeemes belegondolni, hogy a teremtett sci-fi világok túlnyomó része milyen gyanútlanul kezeli a nyelvek kérdését. A korunkban érvényes sci-fi mitológiák közül a *Star Wars*-ban állandó szereplő a 3PO nevű tolmácsrobot, amelynek szolgálataira szinte soha nincs szükség (kivéve persze R2D2 fütytyögéseinek közvetítését): a legtöbb lény a galaxis legtávolabbi sarkaiban is tökéletes angolsággal szólal meg. A *Star Trek*-univerzumban külön gondot fordítanak az orosz származású navigátor, Pavel Chekhov, vagy az ír fedélzeti mérnök, Miles O'Brien akcentusára, ugyan-

akkor a vulkániak vagy a klingonok makulátlan kaliforniai kiejtéssel beszélnek. Itt nyilván a hitetlenség akaratlagos felfüggesztéséről van szó: hogy a galaxis túlsó felén a mi nyelvünket beszélik, az nem sokkal hihetlenebb, mint az, hogy öt perc alatt odaértünk, vagy hogy egyáltalán találtunk ott valakit. Ezeket az el-lentmondásokat látszólag megoldja, valójában persze nagyon is kiélezi Douglas Adams remek találmánya, a bábelhal: egy apró, fülbe helyezhető halacska, amely beszédhangokat eszik és agyhullámokat ürít.

A fantasy műfaj megalapítója, J. R. R. Tolkien – nyelvészként – rendkívüli figyelmet fordított Középfölde nyelveire, kigondolta a szerkezetüket, hangzásukat, írásmódjukat, lexikájuk egy részét, sőt rokonságaik és történetük néhány vonatkozását is. Ezek a nyelvek azonban a világ konceptualizálását tekintve nem sokban különböznek a létező nyelvektől: a szerző azt sem titkolta, hogy a tünde nyelvhez a finnt, míg a mordori fekete nyelvhez a magyart használta mintának. Ugyanakkor a leírt fajok, népek, életmódok és értékrendek nagyon is ismert, emberi modelleket követnek: a tündék nemesebbek az embereknél, ennek megfelelően magasabbak, színeik világosabbak, magaslati helyeken élnek; a törpék kissé mohóbbak és kapzsiabbak, alacsonyabbak, sötétebbek, a föld alatt laknak. Közösségeik az emberihez hasonló családokba és hierarchikus, munkamegosztó társadalmakba tömörülnek, míg az (egyébként szintén antropomorf) ellenség alacsonyabb rendű szerveződést, hordát alkot. Ezt a képletet a fantasy műfaj későbbi követői is megtartják, lényegesen eltérő viszonylatokkal nemigen próbálkozik senki. A cselekmények hajtóereje, a szereplők motivációja a legtöbb esetben leírható ugyanazokkal a fogalomkörökkel, amelyekkel Homérosz vagy Shakespeare történetei is leírhatók: becsvágy, bírvágy, hatalomvágy, bosszúvágy, szerelmi vágy és szerelemfélést, illetve az e késztetéseknek ellenálló nemesség, hősiesség, szolidaritás, önfeladás. Kétségkívül azok a történetek érdekelnek bennünket, amelyek saját viszonyaink paraboláiként, hiperboláiként vagy allegóriáiként értelmezhetők, függetlenül attól, hogy a szereplőknek adott esetben zöld a bőruk, vagy fehérjék helyett összetett szilíciumvegyületekből épül fel a testük.

A wittgensteini határ átlépésének paradoxonát az 1968-as 2001 *Ürodüsszeia* mutatja be talán a leglátványosabban. Amikor hősünk áthalad a csillagkapun, a könyv- és a filmverzió egyaránt elhagyja a racionális elbeszélés modusát, és lírai impresszionizmusba csap át. A filmben mintegy tízpercnyi, racionálisan megfejtethetlen, pszichedelikus vizuális effektet látunk, amely meg is hozta Stanley Kubrick egyetlen Oscar-díját. A zárókép úrben lebegő embriója pedig nyilvánvalóan nem dokumentarista beszámoló a csillaggyermek születéséről, hanem egy vizuálisan felfoghatatlan koncepció szimbolikus megragadása. Ha nem végezzük el ezt a szemantikai stratégiaváltást, nem állunk át az ikonikusról a szimbolikus percepcióra, akkor a film vége abszurdá és nevetségessé válik.

Vegyük szemügyre a sci-fi irodalom egyik jolly jokerét, a negyedik dimenziót. Ez az egyszerű formula tudományosnak tűnő magyarázatot rendelhet akár a csillagközi utazás, akár az idő linearitásának alkalmi felfüggesztése (azaz az

időutazás) mögé, és képes mintegy elébe menni a további kérdéseknek. Arról azonban, hogy mit érzékel, aki a negyedik dimenzióban jár, jószerével sosem kapunk megragadható információt, kivéve azoknál a szerzőknél, akik eleve szatirikus szándékkal közelítették meg a kérdést. Douglas Adamsnél a világvége egy hely, ahová kirándulni lehet: egy étterem van ott, amelynek fő attrakciója a kilátás. Kurt Vonnegutnál a négy dimenzióban élő tralfamadoriak pontosan ismerik a világvége pillanatát: ez akkor következik be, amikor egy berepülő pilótájuk beindít egy kísérleti hajtóművet. Az emberi kérdés, hogy nem lehet-e nem megnyomni azt a gombot, természetesen értelmetlen: a pilóta mindig megnyomja.

Kétdimenziós világokról valamelyest többet tudunk mondani. Ezzel foglalkozik a műfaj egyik ősklasszikusa, Edwin Abbot *Síkföld* című, 1884-es munkája is. Ez minden idők egyik legabsztraktabb elbeszélő műve: szereplői síkidomok. A könyv ennek ellenére szintén satíra: egyrészt a viktoriánus társadalom beépített igazságtalanságáról, másrészt az emberi megértés korlátairól. A főszereplő négyzet egy háromdimenziós gömbbel kerül kapcsolatba, és megvilágosodik, felismeréséről azonban nem tudja meggyőzni a társait. Éppen száz évvel később jelent meg a *Síkföld* utódja, a matematikus A. K. Dewdney *The Planiverse* című munkája. Bár van története, ez a könyv sokkal inkább mérnöki játék, mintsem regény. A szerző mérnöki elmével gondolkodik el azon, hogy vajon milyen lehet a két dimenzióban élő lények felépítése, életmódja, technológiája. Olyan problémákkal néz szembe, mint hogy az itteni lények nem rendelkezhetnek a testükön végighaladó emésztőcsatornával, mert akkor kettéesnének, és nem alkalmazhatnak kereket, hiszen nem tudnának bele tengelyt illeszteni. Így nagyszerű spekulatív játék építhető fel, a kétdimenziós ajtó elgondolásától egészen az ebben a világban lehetséges kémiai elemek periódusos rendszeréig. Ez a játék azonban az irodalom terepén kívül folyik, a könyv kiadói témamegjelölése is ez: „general science/mathematics.”

A radikálisan eltérő világ megértésének lehetetlenségét Ilja Varsavszkij egy rövid, satirikus novellában mutatja be, amelynek címe voltaképpen össze is foglalja a történetet: *A kapcsolat nem jött létre*. A Földre érkezik egy ufó, három tartály jelenik meg, amelyekben polipszerű lények úsznak, és iszonyú büzt árasztanak. Az emberek minden lehetséges módon próbálnak kapcsolatba lépni velük: beszédekert mondanak, kivezélynélnek egy zenekart, filmeket vetítenek stb. A lények végül távoznak. A novella végén az idegenek úti jelentése olvasható, amelyet szabványos szagkóddal írtak le. A szövegből kiderül, hogy az embereket nem tartják a kapcsolatfelvételtre érdemesnek, hiszen még tömegesen, nehézmunkával is csak halvány, értelmezhetetlen szagmintákat tudtak előállítani. Ez a képlet az idegenség nyelvi megragadásának lehetetlenségét még meglehetősen felszínes formában veti fel: itt voltaképpen csak egy kódolási problémán múlik a megértés. Saját antropológiai tapasztalatunk az, hogy tagolt és elvont információhoz csak látás és hallás útján juthatunk, de nem túlságosan nehéz ellenpéldákat találni: elsőként a Braille-írás juthat eszünkbe, de ott a Takako Saito

fluxusművész által kiöltött sakk-készlet is, amelynek bábuí látványra egyforma, de különböző illatanyagokkal megtöltött üvegcsék. Itt tehát nem merül fel valódi nyelvészeti probléma, csupán a megfelelő tolmács hiányzik.

A kapcsolat kudarcának igazi klasszikusa a Sztrugackij fivérek 1970-ben írt, de csak nyolc évvel később megjelent, sokáig csak csonkított formában hozzáférhető remekműve, a *Piknik az árokparton*, amely Tarkovszkij *Stalker* című filmjének is alapjául szolgált. Az idegenség itt úgy jelentkezik, hogy a csillagközi jövevények (legalábbis a legvalószínűbb elmélet szerint) egyszerűen tudomást sem vettek rólunk: megpihentek néhány órára, és itt hagyták a szemetüket. (Más elméletek szerint csak a barátságos kapcsolatfelvétel első fázisánál tartunk, ismét mások szerint a totális invázió előkészítése zajlik: a lényeg, hogy minderről semmit sem tudunk.)

Az így kialakult Zóna a regény fő helyszíne, ahol teljesen ismeretlen működésű tárgyak és jelenségek fogadják a behatolót. Ezek némelyike hasznos (bár továbbra is érthetetlen), mások közömbösek, és vannak halálos veszélyt rejtők. Sztrugackijék remekül mutatják meg a törekvést, ahogy a nyelv megkísérli megragadni ezt a végletes idegenséget. Egy bizonyos jelenségnek az a hivatalos tudományos neve, hogy „anizotróp gravitációs anomália”, és van rá tudományos szleng is, „gravikoncentrátum”, ám a stalkerek úgy hívják, „szúnyogpilis”. A nyelvnek – s különösen a nyelv határainak – a problémája a könyv végén is megjelenik, amikor főszereplőnk számos viszontagság és áldozat árán végre eljut a Zóna legitíkosabb tárgyához, az „Aranygömb”-höz, amely állítólag teljesíti az elébe járulók legnagyobb kívánságát. A stalker nem találja a szavakat: „Állat vagyok, hisz látod, hogy állat vagyok. Nincsenek szavaim, nem tanítottak meg rájuk, képtelen vagyok gondolkodni, ezek a rohadékok nem engedték, hogy megtanuljak gondolkodni.” A szerzők pontosan érzik, hogy a szituációt nyitva kell hagyni.

A kifejezetten nyelvészeti érdeklődésű sci-fi művek száma viszonylag csekély. Itt két angol könyvről fogok szót ejteni. Az első Ian Watson 1976-os, *The Embedding* (Beágyazás) című regénye. Gyanítható, hogy a könyv ötletét legalább részben Michel Foucault 1963-as, Raymond Rousselről írt, újrafelfedezéssel felérő monográfiája szolgáltatta. Roussel gazdag, excentrikus dilettáns volt, számos műfajban alkotott, de elkerülte az irodalmi siker, habár a szürrealisták lelkesedtek érte. Később Marcel Duchamp, André Gide, Alain Robbe-Grillet és az Oulipo tagjai is alapvető forrásuknak nevezték. Roussel utolsó, megjelent munkája, a *Nouvelle impressions d'Afrique* (1933) négy cantóból álló költemény. Technikailag minden canto egy-egy többszáz soros mondatot alkot, amelyekbe zárójelekkel határolt kitérők illeszkednek négy-öt szintnyi mélységben, s ezek némelyikét többszintes lábjegyzetek bontogatják tovább. A nyelvi alakzat tehát a hagymához vagy a matrjoska-babához hasonlítható, lineáris percepciónk számára csak úgy ragadható meg, ha a két végéről kezdve, folyamatosan jegyzetelve haladunk befelé.

Watson regényének főszereplőit, a két nyelvész-antropológust elbűvöli Roussel „beágyazásos” nyelvmodellje, és – mindketten a maguk módján, egymással

versengve – megpróbálják a valóságban is megtalálni vagy megteremteni ezt a nemlineáris nyelvi kompetenciát. Egyikük az amazóniai esőerdőben talál egy elszigetelt törzset, akiknek sámánja – egy gombából nyert drog segítségével – képes erre a beágyazott beszédre, így tartja fenn és építi tovább a közösség mítoszait, lényegében kiszakítva az idő linearitásából. A drog hatása alatt hősünk például arra is képessé válik, hogy tökéletesen átértse Roussel költeményét, amelynek hangfelvételét magával hordja. A másik tudós egy angliai laboratóriumban dolgozik, egy nyelvzavarokat kutató és gyógyító intézet titkos részlegében. Háborús övezetektől kimentett, árva csecsemőkkel, zárt és kifejezetten erre a célra kialakított környezetben próbálja kiépíteni a beágyazásos nyelvi kompetenciát. A gyerekek héjas szerkezetű láncmeséket hallgatnak, egymásba rakható játékokkal játszanak, labirintusszerű térben élnek, és elmestimuláló drogot is kapnak. Mindkét vállalkozás mögött az az elképzelés áll, hogy a világot nem részeiben, lineárisan reprezentáló, hanem egységében és lényegében megragadó nyelv alkalmas lehet a valóság közvetlen manipulálására. Ezt az amazonasi sámán is így gondolja: a drog és a nyelv varázslatával kíván ellenállni a törzs létét fenyegető kataklizmának, az élőhelyük elöntésével fenyegető duzzasztógátrendszer építésének.

Mindez voltaképpen bőségesen elég volna egy regény felépítéséhez, Watson azonban a cselekményesség jegyében még egy harmadik szálát is behoz: egy földönkívüli látogatást egy olyan faj részéről, amelynek fő érdeklődése történetesen szintén nyelvészeti. Ezek a világutazó kereskedők különböző nyelveken beszélő emberi elméket – azaz preparált agyakat – kérnek, és cserébe technológiai és navigációs titkokat ajánlanak. A történetyszálak egymásba fonódnak, megvillantják valamiféle kompromisszumos, pozitív végkimenetel lehetőségét, ám a hübriszek (a földönkívüliekét is beleértve) olyan súlyosak, a standard emberi tulajdonságok, a mohóság, az elvakultság és a cinizmus olyan mértékben interferálnak a történésekkel, hogy végül minden szál katasztrófába torkollik. Számunkra azonban nem is ez a lényeg, hanem hogy a rousseli koncepció gyakorlati életképtelensége is bebizonyosodik. Amikor egyik főszereplőnk valóban átéli a „beágyazott” percepciót, valójában pusztító erejű pszichotikus élményt szenved el. Az elbeszélő természetesen csak részletekben, sorjázó metaforákban és allegóriákban tudja megragadni ezt a nyelvi kifejezés számára. Vegyünk szemügyre ebből egy rövid részletet:

„Hová lett a harmadik dimenzió, amely kijelölte a valóságot? Ez a világ most kétdimenziósnak tűnt, a szemére, fülére, orrára feszült, mint egy membrán, amely annyira sűrűn telített anyaggal, mint egy összeomlott csillag belseje. Egy pontokból álló, lapos gömb feszült közvetlenül az agyára, áthatolva a szemén és fülén is. Úgy vette körül a gondolatait, mint egy éhes anyaméh. A nyomás a fejében sürgető kényszerre vált, hogy áttörjön ezen a membránon – hogy újra három dimenzióba kényszerítse a dolgokat, ami majd felszívja az iszonyú adattömkeleget.

És ösztönösen mégis tudta, hogy a világ, amit lát, már háromdimenziós, hogy ez a kétdimenziós jelleg csak kétségbeesett illúzió. Tudta, hogy olyasmit

próbál a világra kényszeríteni, aminek nem szabadna jelen lennie egy racionális univerzumban – egy kiterjedést, amely merőleges a valóságra: egy helyet, ahová eltárolhatná a pusztá információmennységet, amely elöntötte az agyát, és nem akart halványodni.”

Az élmény leírása felidézi a magasabb dimenziók megragadhatatlanságának problémáját, de emellett meglepően hasonlít arra az intenzív szinesztéziatapasztalatra is, amelyet Sztrugackijék regényében Redrick, a stalker él át egy roham során:

„Millióféle szag öntötte el, csípősek és édesek, fémesek és gyengédek, veszélyt sugallók, nyugtalanítók, hatalmasak, mint az épületek, és finomak, mint egy porszem, durvák, mint az utcakövek, finomak és bonyolultak, mint az óraszervezetek. A levegő egyszerre megkeményedett, szögletek, felületek, sarkok alakultak ki, mintha a teret hatalmas recés gömbformák, síkos piramisok, gigászi, szűrös kristályalakzatok töltötték volna be, s mindezen át kellett magát préselnie, mint éjszaka álmában egy ószeres zsúfolt üzletén, mely telis-tele van ósdi és rokkant bútorokkal...”

A megnyilatkozó nem emberi léptékű tudás mindkét esetben túlterheli az elmét, mintha csak az írók Ivan Karamazov együgyűnek tűnő racionalizmusát kívánnák igazolni. A megpróbáltatás egyik esetben sem vezet revelációhoz, csak zavartsághoz, kimerültséghez, összeomláshoz.

Utolsó példánk, China Miéville *Embassytown* (Konzulváros) című 2011-es regénye merőben más utat választ. Itt az emberek nem a külső valóság egy másféle konceptualizálásának módját próbálják megtalálni, hanem éppen egy olyan kultúrával találkoznak, amely merőben más módon konceptualizálja a valóságot. Az ismert világegyetem szélén, egy kis helyőrségben járunk. A bolygó őslakosai, akiket az emberek udvariasan *host*-nak neveznek (ez elsődlegesen 'vendéglátót' jelent, de a szentostyának is ez a neve), nem antropomorf lények, de alkaturukra csak olyan utalásokat kapunk, amelyeket az emberi nyelv és elme futólag megragad: bizonyos aspektusaikban lóra, másokban rovarra emlékeztetnek. A valódi különlegesség azonban a nyelvük, amely nem szimbolizációs, hanem közvetlenül referenciális viszonyban áll a valósággal: kizárólag intencionált, releváns és igaz kijelentéseket lehet rajta tenni. A nyelv ráadásul kétszólamú: a vendéglátók két beszédszerve párhuzamosan artikulálja az eltérő, de összetartozó fonetikai mintákat. Az emberek viszonylag könnyen megértik ezt a beszédet, de képtelenek megértetni magukat. A géppel rekonstruált vagy visszajátszott, esetleg két ember által összehangoltan imitált megnyilvánulásokra a lények nem reagálnak, hiszen az ilyen hangok mögött nem áll személyiség, és így kitapintható intenció sem. Ők képtelenek más nyelvet megtanulni, hiszen a más nyelv létezésének ideáját sem képesek elgondolni, ahogyan az írását sem, hiszen az is kódolás, szimbolizáció. A kihívásnak számos sikertelen kísérlet után végül klónozott, és születésüktől erre kondicionált ikerpárokkal sikerül megfelelni: ezek az ikerpárok a címben szereplő konzulok, voltaképpen tolmácsok, akik monopolizálják a kommunikációt.

Az emberek megjelenése természetesen változásokat is hoz a vendéglátók világába, amelyeket a nyelvnek is követni kell. Az új koncepciókat standardizált hasonlatok révén tudják megközelíteni, ezek azonban csak akkor válnak használhatóvá, ha valóban el is játsszák, meg is valósítják őket. Ezekhez a műveletekhez olykor tárgyakat, máskor emberi lényeket használnak, akik ily módon személyesen bekerülnek a nyelvbe. Annak az embernek például, aki a „*mint a fiú, aki a halakkal úszik*” hasonlat szereplője, kötelessége hetente úszni egy erre szolgáló halas medencében, hiszen enélkül sérülne a nyelv konzisztenciája. De az emberek jelenléte más módon is hat a vendéglátók nyelvére: elkezd érdekelni őket a hazugság koncepciója, és óvatosan kísérletezni kezdenek vele. A hazugság extrém sporttá válik.

Ebbe az ingatag egyensúlyba robban bele az emberi politikai intrika egy különleges konzulpáros alakjában: ők nem klónok vagy ikrek, még csak nem is kedvelik egymást, pusztán egy technikai beavatkozással képessé tették őket a kétszólamú nyelven való szólásra. Megszólalásuk mindent felborít: a csaló és mégis működő nyelv ellenállhatatlanul addiktív drognak bizonyul a vendéglátók számára. Az addikció mindenkit megfertőz, társadalmuk összeomlik. Egy szélsőséges szekta kétségbeesésében eljut az öncsonkításig: eltávolítják a hallószervüket, így megszabadulnak a pusztító és magalázó szenvedélytől, de végképp elvesztik a kommunikáció lehetőségét. Mozgalmuk hadseregnyivé dagad, a közös gyűlöletből hajtván, süketen vonulnak a város és az emberek ellen.

A kiélezett helyzet nyelvészeti megoldást kíván, hiszen a katasztrófa közege és okozója is nyelvi természetű. A történet hőisévé egy olyan ember válik, aki hasonlatként maga is része a nyelvnek, és hosszú, türelmes kondicionálással hasonlatból metaforává változtatja magát, megtanítja az őslakosok egy csoportját, hogyan lehet hazugsággal igazat mondani, azaz megtanítja őket emberi módon beszélni. Ezzel megmenekül az élet, de elpusztul a bolygó legfontosabb kulturális sajátossága, a közvetlen referencialitású nyelv. Így ebben a történetben is alátámasztást nyer az emberi típusú, rugalmas, pragmatikus szimbolizációkra épülő nyelvhasználat és nyelvfogalom elsőbbsége.

Ez az utóbbi gondolkísérlet hatol legtávolabb az emberitől eltérő nyelvmodellek elgondolásában, és végső soron ez is arra jut, hogy az emberi típusú, rugalmas, játékos, szimbolizációkon alapuló modell jobban működik – legalábbis, ha a kontextust alkotó realitásban szerepet kapnak az emberek. Nemigen lehet megállapítani, hogy miért jutunk újra és újra erre az eredményre: vajon valóban egyetemesen ez a lehetséges nyelvmodellek legjobbika, vagy csupán saját wittgensteini határaink miatt látjuk így? Éppen a wittgensteini határok akadályozzák meg, hogy erre a kérdésre megalapozott választ adjunk. De azért mindig izgalmas átkukucskálni a kerítés felett.

Kiadások, irodalom, filmográfia

- ABBOT, Edwin A. 1884. *Flatland: A Romance in Many Dimensions*. Seely & Co., London. Magyarul: ABBOT, Edwin A. 1982. *Síkföld*. Ford. Gálvölgyi Judit. Kozmosz, Budapest
- ADAMS, Douglas 1979. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Pan Books, London. Magyarul: ADAMS, Douglas 1987. *Galaxis útikalauz stopposoknak*. Ford. Molnár István. Móra-Kozmosz, Budapest
- ADAMS, Douglas 1980. *Restaurant at the end of the Universe*. Pan Books, London. Magyarul: ADAMS, Douglas 1992. *Vendéglő a világ végén*. Ford. Nagy Sándor. Móra, Budapest
- CLARKE, Arthur C. 1968. 2001 *A Space Odyssey*. New American Library, New York. Magyarul: CLARKE, Arthur C. 1973. 2001 *Űrodisszeia*. Ford. Göncz Árpád. Kozmosz, Budapest
- DEWDNEY, A. K. 1984. *The Planiverse: Computer Contact with a Two-dimensional World*. Poseidon Press (Simon & Schuster), New York
- FOUCAULT, Michel 1963. *Raymond Roussel*. Gallimard, Paris
- KUBRICK, Stanley 1968. 2001 *Space Odyssey*. Metro-Goldwyn-Mayer
- LUCAS, George 1977–2005. *Star wars I–VI*. Lucasfilm–20th Century Fox
- MIÉVILLE, China 2011. *Embassytown*. Pan Macmillan, London. Magyarul: MIÉVILLE, China 2013. *Konzulváros*. Ford. Juhász Viktor. Agave, Budapest
- RODDENBERRY, Gene 1966–. *StarTrek*. CBS–Paramount
- ROUSSEL, Raymond 1932. *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Librairie Alphonse Lemerre, Paris
- SZTRUGACKIJ, Arkagyij & Borisz 1980. *Piknik na obocsinye* [1972]. Molodaja gvargyia, Moszkva. Magyarul: SZTRUGACKIJ, Arkagyij & Borisz 1984. *Piknik az árokaparton – Stalker*. Ford. Földeák Iván. Európa, Budapest
- TARKOVSKIJ, Andrej 1979. *Sztalker*. Moszfilm
- TOLKIEN, J. R. R. 1954–1955. *The Lord of the Rings*. George Allen & Unwin, London. Magyarul: TOLKIEN, J. R. R. 1981. *A gyűrűk ura*. Ford. Réz Ádám, Göncz Árpád. Gondolat, Budapest
- VARSZAVSZKIJ, Ilja 1967. *Kontaktov nye bugyet*. Szmena, No. 5. Magyarul: VARSZAVSZKIJ, Ilja 1976. A kapcsolat nem jött létre. Ford. Wessely László. In: V., I.: *Molekuláris kávéház*. Kozmosz, Budapest, 192–204.
- VONNEGUT, Kurt 1959. *The Sirens of Titan*. Dell Publishing, New York. Magyarul: VONNEGUT, Kurt 1988. *A Titán szirénjei*. ford. Borbás Mária. Móra, Budapest
- WATSON, Ian 1973. *The Embedding*. Gollanz, London
- WITTGENSTEIN, Ludwig 1922. *Tractatus Logico-philosophicus* [1919]. Kegan Paul, London. Magyarul: WITTGENSTEIN, Ludwig 1963. *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Akadémiai, Budapest

Sági Varga Kinga

KIBILLENT ÖNAZONOSSÁGOK, KISZÁMÍTHATATLAN TÁVOLSÁGOK

(Juhász Erzsébet: *Senki sehol soha*)

A *Senki sehol soha*¹ című kötet, amelynek értelmezése során a hiány és a vágy kategóriáinak alárendelődő témastruktúra nyilvánul meg, alcíme szerint próza. E megjelölés azonban nem tekinthető egzakt műfaji kategóriának. Harkai Vass Éva e műfajkerülő meghatározás szándékosságát hangsúlyozza: „Juhász Erzsébet ötödik kötete [...] próza. Így, kötetlenül, szabadon szárnyalva, ahelyett, hogy az író szövegeit meghatározott, hagyományos és jól bejáródott műfaji keretei közé szorítaná” (HARKAI VASS 2009: 71). A szövegek szabad műfaji értelmezésének lehetősége mellett, amelynek szándékossága valóban feltételezhető a szerző kötetének tükrében, fontos, hogy e Juhász-írásokban a motivikus bázis működése és a poétikai módozat a novellára jellemző tulajdonságokat erősíti. S nem elégséges csupán novellákként meghatározni a *Senki sehol soha* szövegeit, hanem novellaciklusokként² kell definiálni. Az *Ezután mindig tél lesz*, a *Mint fák tövén a bolondgomba*, az *Amire csak rosszul lehet emlékezni*, valamint a *Fatális félreértések* egy-egy ciklust képeznek a kötetben belül. Az egyes ciklusokba tartozó, cím nélküli novellák a fejezetcímet fejtik ki, és így determinálódik az egyik, a paratextuális komponens, amely ciklussá/füzérré szervezi e szövegeket. Emellett azonban a szöveg- és identitásformáló eljárások, poétikai sajátosságok, a szövegek és a szövegközi, valamint a ciklusközi iterációk, továbbá az intertextusok és parafrázisok, a hagyományhoz való viszonyok is, amelyek az értelmezés primer síkját alkotják, a novellaciklusként való olvashatóságra terelik a figyelmet.

A *Senki sehol soha* tematikai dimenziójában és elbeszélői struktúrájában – a vágyak sajátos tér- és időbeli manifesztációi, távolságkoncepciói révén – körvonalazódik az identitáslétesítés problematikája. A narratív reprezentáció szempontjából az elbeszélői perspektíváknak, az egyes szám harmadik személynek és a többes szám első személynek, valamint a kevés helyen beépített egyes szám első személynek meghatározó szerepe van. Az egyes szám harmadik személy a juhászi narráció kimozdulásának köszönhető a lirizált pozícióból a közvetett belső magánbeszéd felé, vagyis az egyes szám első személy elbeszélése felé, illet-

¹ Részletei korábban megjelentek a *Híd*-ban *Átlók* címmel.

² Hajdu Péter és Bezeckzy Gábor az elbeszélésciklusról alkotott elméletei nyomán beszélünk novellaciklusról mint műfajról (HAJDU 2003: 163–184, BEZECZKY 2003: 185–198).

ve Dorrit Cohn (COHN 1996) elképzelésével élve, az elbeszélő önmaga hiányát prezentálja, csak következtetni lehet a kettő azonosságára. A többes szám első személyben való megszólalás is valójában bármikor átalakítható lenne egyes szám első személybe. Ahogyan maga a szerző fogalmaz: „Többesünk nem más, mint merő fikció, hisz nem vagyunk mi többen, *csupán egyvalaki van, aki a végtelen magányosságát többes számmal nevezi néven*” (18). „Bármilyen ütődötten fensőbbesnek tetszik is, ez a *mi* nem királyi többes. [...] Az egyetemes kitaszítottság okán képződött ki bennünk ez a többes szám. Mindennemű esély összsűrűsödött hiánya miatt. Számkivetettségünk immár biztos tudatából” (32–33). A többes szám használatával Juhász bevezeti az elbeszélők és az elbeszélt szubjektumok közösségi aspektusát. E közösség tagjainak tapasztalat- és elváráshorizontja nem találkozik. Az egyetemes kitaszítottság a geokulturális léttérből való kivetettségre is utal, amelynek egyenes következménye a bizonytalanság. Stabilitás hiányában mindennemű azonosságtudat eleve kudarcra van ítélve. Az elbeszélő által a poétikai szituáció önmagát kommentálja, s így az elbizonytalanításra reflektál. A különböző megjegyzések, narrátori kiszólások a tudatos elbeszélő technika mellett az önazonosság problematikusságát is tükrözik, s már az alakok elbeszélői identifikálásának kérdéskörét hozzák előtérbe. A narrátori perspektívák általi látszólagos polifónia összhangban van a megképzett szubjektumok önazonosságtudatának többértékűségével. A hiány és a beteljesülhetetlenség generálta vágy kibillent önazonosságokat eredményez. „Csekély önazonosságtudatunk utolsó morzsáit is feléltük lassacskán. Ez az aszályos nyár nemcsak a vidék népét, de bennünket is kibillentett addigi megszokott látás- és gondolkodásmódunkból. A kisebb-nagyobb kibillenések, ideiglenes önazonosságvesztések a mindennapi élet szerves tartozékai. Mi talán csak abban különbözünk a többiektől, hogy – minden bizonnyal életre szólóan – ekkor ment el végképp a kedvünk attól, hogy valaha is vissza akarjunk térni a mindennapok megszokott, szükségszerűen igen szemellenzős, millió egy formában korlátozott (korlátolt?) látás- és gondolkodásmódjához” (17). Az idézetben szereplő aszályos nyár vetíti ki az egyetemes kiábrándultságot abból a közösségből, amelyet a korrupció, a manipuláció, a gyűlölködés határoz meg, és általánosan az ember alkotta közösségi létformából. A szövegekben az önmeghatározásra irányuló hiábavaló küzdelem tematizálódik, valamint bármilyen identitás létrejöttének kétségbevonása a társadalom kínálta regiszterek szerint. Értelemszerűen a „sehova valóság” érzése uralkodik el: „Senki sehol soha”. A létagadó névmások és a fel-felbukkanó, ismétlődő szöveghelyek egyetlen felerősödött jelentés szolgálatába szegődnek: az eleve elrendelt magány kifejezésének szolgálatába. A különböző látszatvalóságokban létező család-leképeződések, a kommunikációhiányos kapcsolatok a Másik jelenlétének értelmét alapjaiban kérdőjelezi meg. A lévinasi (LÉVINAS 1999) értelemben vett Másik jelenvalósága azért mérvadó, hogy az én megkérdőjeleződhessen a benne tükröződő megnyilvánulások által. A Juhász-novellákban a Másik nyújtotta pózok azonban sztereotípiák, konven-

ciók és elvárások alakította pozíciók, amelyek nem lehetnek az egyén sajátjai. Az öndefiniálás folyamata ilyenén képzelt irányt vesz. Az én minden esetben kimozdul önnön pozíciójából, vagy azonosul a Másikkal, vagy elkülönülése következtében létrejövő tudathasadása miatt kívülről szemléli önmagát, sokszorozódik és tükröződik. Amikor a narrátor a következőket mondja: „egy ismeretlen személy ül helyette ugyanott” (23), vagy „[m]egkettőződésünk tehát most már történetmondás közben sem volt fölszámolható, sőt egyre szélsőségesebb méreteket öltött” (43), vagy „[o]lyanokká váltak, mintha egymás tükörképei lennének, de nem tudni, mikor melyikük a másiké, így mintha két tükörkép volnának csupán” (54), illetve: „[m]intha nekem kopogtatnának azon a legvégső ajtón, holott én kopogok ezzel a végzetes fa bal lábammal” (58), „[m]intha e két, már-már kibírhatatlanul jóságos néne talált volna ki engem” (60), és még sorolhatnám a példákat, valójában azokat a kibillent önazonosságokat sorakoztatja fel, amelyek végképp bennrekedtek a „túlvilági ködben”, az álomban, a képzeletben vagy a József Attila-i „Hét Toronyban”, ahogyan intertextusok utalnak is rá. Más szóval, ők maguk válnak – jobb híján – önmaguk számára azzá a Másikká, aki viszonyítási alapul szolgál.

A kötet központi ciklusszervező mozzanata az Énekes Krisztina kínálta szabadság vágyának a folytonos felbukkanása. A többes szám első személyű narrátor alapvető vágya a szabadság, a vágy beteljesülésének megélése. Mert az élet – Juhász narrátora szerint – „megannyi eleven és csillapíthatatlan vágy” (12) bújócskája. A folyton suhanó, megérinthatetlen, ám minduntalan a másik számára bosszantóan jelen lévő Énekes Krisztina „túláradó örömeiben és fullasztó, észveszejtő szorongásban áramlik” (13). „Énekes Krisztina az idők folyamán gyűjtőnévévé lett mindannak, ami itt elrendezhetetlen, ami az emberi létben feloldhatatlanul irracionális” (45). Vagy más helyütt ez áll: „Alig tud szólni, elrebben netán az egész, szívja magába a szoba illatát, hangulatát, s mindenekelőtt Énekes Krisztina lényét mint eleven gyűjtőpontját mindannak, ami titokzatos, rejtett és jeltelen. Szívja ezt az egyetlen élő forrását mindannak, amire vágyódik. Vágyódik szívósan, kikezdhetetlenül, mindétig” (13). A kibillent önazonosságok egyetlen viszonyítási pontjává válik Énekes Krisztina, aki az elbeszélők és elbeszélte szubjektumok vágyszegmenseit testesíti meg. A vágy autonómmá lesz, a vágy iránti vágyakozás entitássá alakítja. Ahogyan Juhász narrátora fogalmaz: „a vágy, amit egymás iránt éreztek, olyan volt már, amelynek nincsen ideje. Olykor pontosan érezték, hogy csak maga ez az egymás iránti vágy a valóságos az egész világból” (8).

Ha figyelembe vesszük a *Senki sehol soha* háromszorosan is a létet negáló címét, amely iterálódik különböző szituációkban – helyenként módosult formában –, láthatjuk, hogy a „senki”, a „sehol” és a „soha” szavak is a vágy holdudvarába tartoznak. Merleau-Ponty értekezik a látható és láthatatlanról szóló tanulmányában a „semmi”-ről. A láthatatlan szerinte „az, ami aktuálisan nem látható, de az lehetne”, majd később írja: „A semmi nem több és nem kevesebb,

mint a láthatatlan” (MERLEAU-PONTY 2007: 288). A „semmi” tehát, az, ami aktuálisan nem látható, de az lenne, bizonyos értelemben hiánykategória, ahogyan a „senki”, a „sehol” és a „soha” is, ám alapjában egy egyetemes nyitottságban szemlélhető, hiszen feltételezhető a jelenvalósága, ami a hiányt és a vágyat is új dimenziókba emeli, entitásként lételemmé teszi. „Senki sehol soha – mégis visszavonhatatlanul jelen” (13) – írja maga Juhász is.

A tér kérdésköre különös jelentőséggel bír a kötet szövegeiben. A konkrét terek formális rendszerré válnak, így térkonstellációkban kell gondolkodnunk. Fontos a terekben történő mozgás, a meglévő, ám mérhetetlen distancia, a terek szemiotikája és az a széles összefüggésrendszer, amely ezekből kialakul, valamint ezek összefüggésrendszere. Énekes Krisztina oszcillációja a térben kiszámíthatatlan. Térmozgása által légiesíti a tereket. Folyton suhan, bolyong, eltűnik, felbukkan. Gyakorlatilag láthatatlan, nincs kijelölhető helye sehol, csak érezni a jelenlétét. Az állandó mozgás, amely folyamatosan táguló horizontot lenne hivatott képezni, a tértágulás helyett térszűkülést eredményez az ismétlődő nyomasztó térelemekkel és a félelmet, bizonytalanságot tükröző jelzős szerkezetekkel. „Énekes Krisztina bolyonghatott úgy az utcánkban valamikor gyermekkorunkban, mint ahogy mi kóválygunk ezen az alagsori folyosón, mindinkább megbizonyosodva, hogy innen egyszerűen nem létezik kivezető út [...]”. Mintha valamennyien ezt az irtóztatóan kilátástalan alagsori folyosót kerestük volna kezdettől fogva, s ugyanakkor előle menekültünk volna mindig is, fogva-cogtató, állati riadalommal” (7). Az alagsori folyosó labirintushoz hasonlatos, amely a kiúttalanság alakzataként kap szerepet. A mű szemantikai tartományában kiemelendő az urbánus és a kispolgári térforma viszonya. Benyovszky Krisztián³ a város szemiotikája kapcsán kifejti, hogy az irodalmi művekben a város egésze vagy kitüntetett helyei, elemei jellé alakulhatnak (BENYOVSZKY 2010). Ezt azzal bővíteném, hogy ugyanez igaz minden társadalmi térformációra, így a vidéki kisvárosra is. Ha tehát az urbánus és kispolgári teret egyaránt nyelvek, kódok és jelek rétegzett struktúrájaként fogjuk fel, láthatjuk, hogy ezek szövedéke megértési formává válik, vagyis az önértés eszközévé minősül. A város a maga tíz- és többemeletes toronyházaival a kapcsolatok nélküli, kietlen emberi viszonyokat szimbolizálja. „Lélekben mi már minden valóságos színtértől elvadtunk – és egy József Attila-intertextussal folytatja – (Be vagyunk a Hét toronyba zárva, örülünk, ha jut tüzelőfára...)” (34). A kispolgári atmoszféra téri leképeződései is a Másikhoz való viszony alapján olvashatók. A vasárnap délutáni „korzózás” rutinja, az útvonal állandósága, a szokásrendek alakította viszonyrendszer, a fokozatos hozzáidomulás a város szerkezetéhez – mind térileg, mind közösségileg –, látszatvalóságot, látszatotthonosságot eredményez. A kisvárosi ház azonban, a hozzá fűződő emlékek által, az idilli környezet, a stabilitás illúzióját kelti. „Sok-sok év múltán, amikor ráébredt, hogy felnőttkori

³ Jurij Lotman művészi térről alkotott elméletéből indul ki. Lásd LOTMAN 1994.

útjai és színterei valójában járhatatlanok és megélhetetlenek, igen sokszor tántorgott vissza fájó gondolataiban ehhez a házhoz. Tudván tudta, hogy zsákutca ez is, képzelete mégis járatokat fűrt a végeérhetetlen falba” (11). A ház mitikus hatóereje kontrasztban áll a jelennel, és így téries determináltsága mellett temporális meghatározottsága is nyilvánvalóvá válik a narrációban. Jan Assmann szavait idézve: „A jelen hiányosságainak tapasztalatából kiindulva egy olyan múlt emléket idézi vissza, amely többnyire a hőskor vonásait ölti. [...] A jelen itt nem megalapozódik, hanem éppen ellenkezőleg, kifordul sarkaiból, de legalábbis viszonylagossá válik egy nagyobb szabású, szebb múlthoz képest” (ASSMANN 2013: 81). Léven, hogy az emlékezés gesztusa konstrukciós feladat, sohasem a teljes igazság visszaadása, és a kötet szubjektumainak az emlékezés is csupán vágy, a mítoszképzés bizonyul az egyetlen lehetőségnek a jelennel és a jövővel való számvetésben.

Az *Ezután mindig tél lesz* című ciklus, amely akár a József Attila-féle „Hét Torony” parafrázisként is értelmezhető, központi motívumaként a tél, az örök reménytelenség és kiüttlanság nevezhető meg. A tél, amely a szubjektumon belül képződik meg, évszaki realitását levetkőzve metaforikus jelentésében értelmezhető. A tél a megfagyott létérzékelés, a megkövült múlt képi kivetülése, a hiábavalóság felismerése az erőfeszítésekben. „Tollászkodni, pipiskedni még? Ilyen hiábavalóan, fölöslegesen? Nem, ebből elég. Legyen ezután tél, hó és fagy – most és mindörökké!” (25.) A télben levés szituációja emlékezéssel hozza létre a jelen élhetetlenségével szembeni téridőt. Az emlékképek utáni kutatás, az emlékezés kényszere bolyongást eredményez. A juhászi szubjektumok a realitás utolsó csírait is elnyomták önmagukban, az „örök tél”, a képzelet és a „rosszul emlékezés” terében tévelyegve keresik legfőbb vágyuk tárgyát, az önazonosságukat. Az örök elveszettség, az emlékképek pontos felidézhetetlensége okán a tudat számára megdermed az idő. Az évszakok, nemcsak a tél, hanem az aszályos nyár képei mellett megjelenő temporális utalások is tágítják az időértelmezés terét. A temporális kiterjedés – az „üres számlapú óra” (12) ismétlődése is jelzi – a zajlásából kikököntetett időt, vagyis a felszámolt időt közvetíti. Nemcsak a tértávolságok kiszámíthatatlanok, az idő sem mérhető. A jelenbe vetettség, a múlt és a jövő tekintetében egyaránt légüres tér körvonalazódik.

A *Mint fák tövén a bolondgomba* cím, amely szintén József Attila-intertextus, a tudatból való kitaszítottság elkerülhetetlenségére utal: „Mindig is úgy képzel-tük életünk vénasszonyok nyarát. Megülünk majd, mint fák tövén a bolondgomba. Elménk jobbára üresen jár. Teszünk-veszünk csak. Rakosgatunk, ezt-azt, emezt-amazt. Ide-oda. Ide-oda. Az égvilágon semmi jelentősége az egésznek” (32). A „vénasszonyok nyara” nem naptári időkategória, hanem a tudat ideje, és a novellákban az emlékezés gesztusával párosulva jelenik meg, amely az egyetlen kapaszkodót jelenti a magányban, de egyben a véget is meghatározza: „A mozdulatlan, holt idő tengelyében lépdélünk. Megejtően szépek vagyunk, üdék, derűsek, öregek” (37). Az *Amire csak rosszul lehet emlékezni* ciklus szöve-

gei a szándékos elfedést, a rosszul emlékezést mint pózt fejtik ki, középpontba helyezve Póluska alakját. Az ismétlődő szöveghelyek által – mint a „– rosszul emlékszel, Póluska” – erősödik az elrejtés szándékának intenzitása. Póluska az „igazság” megtestesítőjeként – akitől félni kell és inkább elfedni – az áldozat szerepébe kényszerül. Az igaz emlékezés vágykategóriává avanzsál.

A *Fatális félreértések* című ciklus novellái, amelyek közül az utolsóban összefutnak a kibontott létértelmezési szegmensek, mintegy nyugtázzák az élet esszenciális mozzanatát: minden remény és harmóniavágy hiábavaló, hiszen az élet az idegenség képei által determinálható, és halállal végződik. Fatális félreértés azt feltételezni, hogy lehet összhang a világban, egyúttal létjogosultságot nyer a cím predesztinálta hiány ontologikus minősége is: „Elveszített múlt és elérhetetlen jövő két partja közt ingázva, ez örök sehonnanból vissza-visszaintegtevén mégis ama felejthetetlen pillanatok, amikor karcsú, sugaras alakja végigborzolta szomjas képzeletemet és érzékeimet – ekkor éltem át a legeslegelevenebben, a maga tökéletes jóvátehetetlenségében, hogy mennyire, de mennyire fájón hiányzom, egyetlenem. Azt, hogy hiányzom, tehát vagyok. Vagyok, mert mindenünnen, s most már egyszer s mindenkorra immár: hiányzom” (114).

Kiadás

JUHÁSZ Erzsébet 1992. *Senki sehol soha*. Forum, Újvidék

Irodalom

- ASSMANN, Jan 2013. Az emlékezés kultúrája. Ford. Hidas Zoltán. In: A., J.: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Budapest, 29–88.
- BENYOVSZKY Krisztián 2010. A város szemiotikája az irodalomban. In: B. K.: *Szövegek szeszélye*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 103–121.
- BEZECZKY Gábor 2003. Az elbeszélésciklus poétikája. In: *Literatura*, 3., 185–198.
- COHN, Dorrit 1996. Az áttetsző tudatok. Ford. Gács Anna, Cseresnyés Dóra. In: *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, Pécs, 81–138.
- FINTA Gábor 2011. Az elbeszélésciklus apropóján. In: *Modernitás és modernizáció*. Savaria University Press, Szombathely, 13–20.
- GENETTE, Gérard 1996. Az elbeszélő diskurzus. Ford. Sepeghy Boldizsár. In: *Az irodalom elméletei I*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 61–98.
- HAJDU Péter 2003. Az elbeszélésciklusok elmélete. In: *Literatura*, 3., 163–184.
- HARKAI VASS Éva 2009. Énekes Krisztina suhanása. In: H. V. É.: *Sárszegtől délre*. Timp Kiadó, Topolya, 71–74.

- LÉVINAS, Emmanuel 1999. Az arc és a külső. Ford. Tarnay László. In: L., E.: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 178–184.
- LOTMAN, Jurij 1994. A művészi tér problémája Gogol prózájában. Ford. Mercz Andrea. In: *Kultúra, szöveg, narráció*. Szerk: Kovács Árpád–V. Gilbert Edit. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 119–185.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 2007. Látható és láthatatlan. Ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. In: M-P, M.: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan–Szegedi Tudományegyetem, Filozófia Tanszék, Budapest, 288–289.

Deczki Sarolta

LECSÓKOLBÁSZ ÉS MIGNON

Pénz és pénztelenség Barnás Ferenc
A kilencedik című regényében

Barnás Ferenc *A kilencedik* című regénye 2006-ban jelent meg először Magyarországon, majd 2014-ben másodszor, s mindkét kiadásnak nagy visszhangja volt. A kritika – kevés kivételtől eltekintve – ünnepelte a könyvet: Radics Viktória „mestermű”-nek nevezte (RADICS 2006); Marno János a regény „minimalista hiperrealizmus”-át emelte ki, s robbanó erejű drámaként jellemezte (MARNO 2014); Csíkvári Gábor „kortárs prózánk kiemelkedő regényét” látja benne (CSÍKVÁRI 2007), s hosszan sorolhatnánk *A kilencedik*ről szóló hazai és külföldi írásokat, melyek a kortárs magyar próza kiemelkedő teljesítményét látják a regényben. A szakirodalom tehát bőséges, s jelen esetben ez azért is szerencsés, mert mintegy felmentést ad számomra az alól, hogy átfogó értelmezést nyújtsak róla. Elemzésemben egy motívumra, a pénz megjelenési módjaira, működésére és jelentésére fogok fókuszálni, ám ez természetesen a regény sok szálát fogja megmozgatni.

Először azonban érdemes legalább hozzátetőlegesen tisztázni, milyen jelentést tulajdonítunk a pénznek mint olyannak. Ha erre vagyunk kíváncsiak, aligha találunk avatottabb elemzőt, mint Karl Marxot, aki már az 1944-es *Gazdasági-filozófiai kéziratok*ban lefektette gazdaságtanának alapvonalait. Ebben egy rövidke, külön fejezet a *Pénz* címet viseli (MARX 1970), s mintha Marx ezt a rövidke szöveget kifejezetten a mi konferenciánkra írta volna; az elméleti fejtegetéseket a Goethe és Shakespeare szövegeivel támasztja alá, ezzel is illusztrálva mintegy, hogy a pénz és az irodalom igen bensőséges kapcsolatban vannak egymással. Marx szerint a pénz „nem egyéb tehát, mint a tárgy eminens értelemben. Tulajdonságának egyetemessége lényének mindenhatósága... [...] A pénz a *kerítő* a szükséglet és a tárgy között, az ember élete és létfenntartási eszközei között” (MARX 1970: 94). A pénzt továbbá a társadalom kémiai erejének nevezi, hiszen éppúgy képes összekötni, mint ahogyan szétválasztani egymástól szükségleteket és a kielégítésükre irányuló lehetőségeket. A pénz egyetemes csereeszköz, szinte bármit el lehet érni általa, vagyis minden dolgot képes felcserélni.

Mivel a pénz univerzális szimbólum és funkció egyben, ezért az emberhez képest külsődleges, Marx terminológiájával „külsővé-idegenné vált képesség” (MARX 1970: 97). A pénz külsődlegességének paradoxona az, hogy hiánya révén az ember is külsővé-idegenné válik saját maga számára. A *Gazdasági-filozófiai kéziratok* híres, *Az elidegenült munka* címet viselő fejezete írja le, ho-

gyan megy végbe az elidegenedés folyamata egy olyan gazdaságban, amelyben a munkás éppen csak annyi pénzt kap a munkájáért, ami a létfenntartás alapszintjéhez elegendő. Azt írja, hogy lényegi összefüggés áll fenn az elidegenülés és a pénzrendszer között, és „a dolgok világának értékesedésével egyenes arányban nő az emberek világának *elértéktelenedése*” (MARX 1970: 45). Minél több árut, értéket termel egy munkás, ő maga annál inkább tárgyiasul, hiszen tevékenysége egy tőle tökéletesen idegen dologra irányul, és minél több időt és energiát tölt el munkával, „annál szegényebb lesz az ő maga, az ő belső világa, annál kevesebb lesz az ő sajátja” (MARX 1970: 46). A munkás számára idegen a saját munkájának a terméke, ám éppígy idegen maga a munkatevékenység is, mert „nem fejt ki szabad fizikai és szellemi energiát, hanem fizikumát sanyargatja és szellemét tönkreteszi” (MARX 1970: 48), munkája ennél fogva kényszermunka. Ennek eredménye márpedig az, hogy az ember már csak állati funkcióiban érzi magát szabadnak; az evésben, ivásban, nemzésben. Az elidegenedés ugyanakkor kiterjed arra, amit Marx az ember nembeli lényegének nevez, valamint az ember saját magától és a másik embertől is elidegenedik. Röviden összefoglalva arra az összefüggésre mutathatunk rá Marx nyomán, hogy minél többet dolgozik és minél kevesebb pénzt birtokol valaki, annál inkább ki van téve annak, hogy idegenné váljon saját maga és mások számára. Vagyis annak, hogy mind anyagi mind pedig lelki-szellemi értelemben a *szűkösség* legyen az osztályrésze. Márpedig *A kilencedik* című regény egyik alapkategóriája éppen a szűkösség. A szűkösség nem csupán mint nélkülözés, hanem mint egzisztenciális állapot.

A regény egy nagycsaládról szól: 11 gyerekről és a szülőkről, akik Pomáz egy szegénytelepén élnek, egy szoba-konyhás kis házban. Éjjel egymáshoz zsúfolódva alszanak, többen egy ágyban, egy takaróval, az apa pedig kint a konyhában. S mivel sokszor nem tudnak fűteni, és nincs elég takarójuk, ezért télen a nap-pali ruhájukban alszanak, márpedig az sincs sok. Fürdőszobájuk sincs, hetente egyszer fürdenek meg egy dézsában – a regényben többször is utalás történik a család tagjainak a szagára. Minden vacsorájuk pirítós kenyér és tea, a kömény-magleves és a paprikás krumpli pedig már ünnepi eledelnek számít. A gyerekek gyalog járnak iskolába, mert nincs pénzük buszra, és a községi tanácstól kapnak olykor ruhát ingyen, ami persze nem éppen rájuk való. Az életkörülmények meglehetősen szűkösek, ami a hatvanas években, amikor a regény játszódik, amúgy is általános volt. Az azonban kiderül, hogy ők az átlagnál is szegényebbek voltak, a gyerekek mohón eszik az iskolai menzán azt az ételt, amit a többiek ott hagynak, és a konyhás néni is külön behívja őket repetázni.

A narrátor a család egyik gyereke, a harmadikos fiú, akit a többiek Kiskusznak szólítanak, vagy ha meg akarják alázni, akkor Kisgecinek vagy Kisketyós-nak. A gyerek maga is csodálkozik rajta, hogy nem a kisegítő osztályba került, hiszen meglátása szerint még nála okosabbak is járnak oda. Nagyobb testű, mint a korban hozzá hasonló testvérei, beszédhibás, és a bal hüvelykujjából hiányzik egy darab. A gyerek egyik kedvenc helye az iskolai pottyantós WC, oda szeret

visszahúzódni és a saját hasát figyelni. A falu utcáival, házaival meghitt kapcsolatban van, s valóságos rítust alakított ki abból, ahogyan végigjárja az iskolából jövet a kedvenc helyeit. Nagyon szeret befelé leselkedni az ablakokon, és nézni, hogyan élnek mások. A másik kedvenc időtöltése az, hogy el-eláldogál a hentesnél és a kocsmában, a pultban levő süteményeket és hentesárukat gusztálva, élvezve a jó illatokat. A tanítónőt, Vera nénit különösen kedveli, és neki is nagyon szereti az illatát. S azért is szereti, mert kedves és valamennyire kivételezik is vele; nem követel tőle annyit, mint a többiektől. A gyerek ugyanis dadog, nagyon nehezebb kimondani egy egész mondatot, sokszor percekig gyakorolja, mire sikerül. A testvérek majdnem mind valamilyen gúnynevek viselnek, ilyeneket, hogy Zoknis, Tentés, Pótmama, Pap, a narrátor pedig úgy emlegeti a szüleit, hogy Ésaanya és Ésaapa.

A család életének meghatározó alakja az apa. Igazi patriarchális családmoddellről van szó; melyben az anya dolga a szülés és a gyerekek felnevelése, ami mellett mellékessé válnak az életről szőtt kamaszkori álmái. Megtudjuk, hogy fiatal lányként zongorázott, és sikere is volt, szülei pedig úgy adták férjhez, hogy a jövődöbéljének a lelkére kötötték, hogy feltétlenül szerezzen be egy páncéltőkes zongorát. Ebből az álomból pusztán egy harmónium maradt, de azt is el kellett adniuk, amikor egyszer kifogytak a pénzből. A sok szülés miatt nem tudott tanulni, így egyszerű segédmunkásként dolgozik két műszakban a szentendrei tollgyárban. Az anya buzgón, bigott módon vallásos, alighanem a vallás pótolja számára egykori álmait, és az *Új Ember* című katolikus lap egyik szerkesztőjének a hatására elkezdett verseket is írni. Rémesen rossz verseket.

Az apa pedig tiszt volt a Horthy-rendszerben, majd vasutas lett. Igazi pszichopata személyiség – ahogyan erre több kritika is rámutatott –, és ennek megfelelően nagyon ért hozzá, hogyan vegyen rá másokat arra, hogy kedvezzenek neki. Ha kell, nagyon meggyőző és behízeltő modorú tud lenni, és a regényből úgy tűnik, hogy az egyetlen szenvedélye a pénzszerezés és a másokon való uralkodás. A kettő pedig összefügg egymással, hiszen a családját is teljesen alárendeli a céljainak. Mivel katonatiszt volt, ezért megszokta a parancsolást, és azt, hogy másoktól engedelmisséget vár el. Az új rendszerben egyszerű segédmunkás lett a vasútnál, ezért szadista hajlamait most már csak szűk családi körben tudja kiélni. A gyerekeket veri – ezt kezelésnek mondják a regényben –, és akár még a feleségét is, ha az átvállalja a verést valamelyik gyerek helyett. Nincs tekintettel sem a gyerekek korára, sem a szükségleteikre: kora reggel ébreszti őket, iskola után pedig dolgozniuk kell. A nagyobb gyerekeket, amint lehet, kivette az iskolából, és dolgozni küldte őket a pomázi Lenfonóba. Hiába tehetségesek, okosak, akkor is menniük kell dolgozni és pénzt keresni. (Egyedül a Pap gúnynevéű gyerek úszta meg ezt a sorsot, őt valóban papnak szánják.)

Az apa megszállottan hajszolja a pénzt, amiért hajlandó a gyerekei jövőjét, testi-lelki épségét is feláldozni. A tanácsnál elintézte, hogy ne a felesége, hanem ő kaphassa meg a gyerekek után járó családi pótlékot, amit a saját vállalkozásai-

ba fektet be, de a pénzszerzést és a gyerekek élelmezését az asszonyra bízta, hogy oldja meg, ahogy tudja. Azt mondja: „persze, ti rögtön kajára költenétek, mert a hasatokat, azt szeretitek” (56) – s ebben teljesen igaza is van, csak azt hagyja ki a számításból, hogy a gyerekeknek enniük kell, nem falánkságból, hanem hogy éljenek és felnőjenek. Jellemző ugyanakkor, hogy reggelizni akkor szoktak gyakrabban, amikor az apa is otthon van, különben általában éhen indulnak el a gyerekek iskolába, és alig várják a tízórait. Az anya pedig szorultságában hol kölcsönkér, hol a zálogházba hordja a maradék értékét: a jegygyűrűjét, vagy előleget vesz fel a munkahelyén. A gyerekek éheznek, nem táplálkoznak egészségesen, nem tudnak eleget pihenni, játszani. Iskola után ugyanis dolgozniuk kell, rózsafüzérekét gyártanak, ahogyan mondják: kegytárgyaznak, aztán az apa eladja ezeket. A rózsafüzérek egy idő után a szentképek váltották fel; az apa egy könyvből megtanult fényképezni, előhívni és levilágítani a képet, és a gyerekeket pedig betanította arra, hogyan kell kiszínezni a fekete-fehér képeket. Egy idő után teljesen átállt erre a vállalkozásra, ennek érdekében le is százalékolttatta magát, pedig makkegészséges volt. Az apa tehát igazi patriarchális zsarnok, aki eszközként kezeli a családtagjait, kizsákmányolja őket. A régi paraszti családokhoz hasonlóan a gyerekben a munkaerőt látja, amit saját céljai szolgálatába állíthat. Egy esetben azonban képes volt felülemelkedni a szerzés logikáján: amikor végül nem adták el az egyik gyereket, a Zoknist, noha a szülők sokat gondolkodtak rajta, hiszen a gyermektelen házaspár által kínált 10.000 Ft elég nagy csábítást jelentett.

A gazdasági modellek sajátos egyvelegéről van szó a regényben. Egyrészt az ország lelkesen építi a szocializmust, annak minden hazugságával és torzulásával egyetemben, noha a család kap ilyen-olyan kedvezményeket, segélyeket az államtól. Továbbá a család életének legjelentősebb támasza a katolikus egyház, az új házukat is neki köszönhetik, pontosabban annak a kölcsönnek, melyet az *Új Ember* szerkesztőségétől kapnak. Az egyház tehát mintegy eredeti hivatásának tesz eleget, amikor segíti a rászorulókat. Az apa mindkét gazdasági modellből igyekszik maximalizálni a saját hasznát: az államtól nyugdíjat és családi pótlékot kap, az egyházzal pedig kereskedik. Mindeközben kisiparos vállalkozó, noha feketén – az általa követett gazdasági felfogás inkább a kapitalizmusra hasonlít, annak vad formájában.

Tevékenységeinek végzetes hatása van a családjára nézve. Alighanem helytálló itt Marx leírásai az elidegenedésről, hiszen az egész család az érzelmi-szellemi-lelki szűkösségekben fuldoklik. Több elemző is kiemelte, hogy mind a narrátor, mind pedig a család többi tagja személyiség nélküli emberek. Az apa terrorja alatt, minden energiájukat vagy az iskolának vagy a délutáni munkának szentelve elidegenednek saját maguktól és egymástól is, elnyomorodnak. Az egyik gyerek, a Tentés értelmi fogyatékos, állandóan himbálja magát. A narrátor ezt annak tulajdonítja, hogy csecsemő korában egy wimes dobozban volt a helye, közvetlenül a fröccsöntő gép mellett. De a többi gyerekkel is van probléma, ám

a narrátor szerint a szülők még örülnek is neki, hogy két gyerekük kivételével a többi beszédhibás. Azért gondolja ezt, mert így legalább nem tudnak másoknak beszámolni az otthoni állapotokról. Ugyanakkor ő is érzi, hogy „amennyiben túrhetően beszélnék, sok minden máshogy alakulna” (16). Meg tudnák védeni magukat, be tudnának olvasni azoknak, akik csúfolják őket. Így azonban védte-
lenek, és az iskolában is folyamatos megaláztatásban van részük.

A narrátor egy gyerektől szokatlan éleslátással állapítja meg, hogy a szülei-
nek nincs idejük foglalkozni a beszédképességükkel. Ezért a nemtörődomségért a gyerekek súlyos árat fizetnek. A beszédbeli fogyatékoság ugyanis kirekesztést jelent, az életlehetőségek beszűkülését – ahogyan erről több olyan regényben vagy novellában is olvashatunk, mely szintén nagy szegénységben élő embereket ábrázol. Borbély Szilárd: *Nincstelenek* című könyvére utalnék most, melyben vissza-visszatér az a mondat, hogy „megyünk és hallgatunk”. S érdemes idézni egy interjúrészletet is a szerzőtől: „A gyerekkoromból a legjobban a némaságra emlékszem. Arra, hogy *kussban* kell lenni. Tilos beszélni. Csak hallgatni szabad. Ezt a szabadságot engedélyezte nekünk, gyerekeknek a falu és a család. Pedig a gyerek folyton beszélne, mesélne. Beszélne a beszéd öröméért. Ezt az örömet, mint minden örömet, elveszik tőle. A nagyok, a felnőttek, akik folyton beszélnek. De a falu hallgat” (BORBÉLY 2013). A hallgatás, a beszéd, a kommunikáció fő eszközének elvétele márpedig lehetetlenné teszi azt, hogy az ember egy közösség teljes jogú tagjaként élje meg saját magát, igényeit ki tudja fejezni, és választ kaphasson rájuk. A beszéd-től való megfosztás az emberhez méltó élettől való megfosztás. Ahogyan a *Nincsteleneket* elemző kritikámban írtam, az ókori görögök valaha *zōon logon echōn*-ként, vagyis logosszal bíró lényként gondolták el az embert, akit a nyelv tesz képessé a világban való eligazodásra valamint a transzcendenciával való kapcsolatra. De a logosz az ész, a racionalitást is jelenti, azt az érveléstechnikát, melynek segítségével a városállamban élők megbeszélhették közös dolgaikat és meggyőzhették egymást. Mindez ebben a világban visszavonódik, érvényét veszti. A logosz alig pislákol, a nyelv és a beszéd pedig csupán a legszükségesebb közlésekre szorítkozik, közös dolgok pedig nincsenek. Ugyanezt tapasztaljuk *A kilencedikben* is: a beszédbeli fogyatékoság magányra, és a saját maguktól valamint a közösségtől való elidegenedésre kárhoztatja a gyerekeket. Az apa tragikus hanyagságát még inkább nyilvánvalóvá teszi, hogy ő maga pedig nagyon jó meggyőzőképességgel rendelkezik, és jól ért az emberek nyelvén. Ahogyan a gyerek írja: „ő egy idegennel egészen másképp viselkedett, mint velünk” (133), valamint hogy a munkán és a tudományon kívül másról nem lehetett vele beszélni.

A narrátor számára hamar világossá válik, hogy ha ki akarja elégíteni vágyait, akkor pénzre van szüksége. Azt is látja, hogy a családjának nincs pénze, s pontosan ezért minden a pénz körül forog. A faluban sétálva hosszasan csodálja a hentespult kínálatát, és a HÉV megállójánál mindig bemegy a bisztróba, ahol megbabonázva bámulja a mignont a pult alatti üveges szekrényben. Ezekből ak-

kor tud életében először vásárolni, amikor a temetésen való segédkezésért két testvérével együtt kapnak 10 forintot. Ebből másnap vett fél kiló kolbászt kenyérrel, hat darab kókuszos csokit és egy kólát. Életében először jutott hozzá ezekhez a dolgokhoz ilyen mennyiségben, és a helyzetnek ez a rendkívülisége teljesen meg is bénította. „Miután kiléptem az üzletből, nem tudtam, mit csináljak.” (122). Nem tudott lépni, s a leírásból úgy tűnik, a valóságérzékelő készsége is megzavarodott. Iskolába sem ment végül, hanem keresett egy helyet, ahol egyedül lehet a zsákmánnyal. A pénz a gyerek számára tehát legelsősorban azokat az élelmiszereket jelentette, melyekhez vagy egyáltalán nem, vagy csak korlátozottan jutott hozzá. Talán itt, a legálisan megszerzett pénzzel szakadt át a gyereken az a gát, ami eddig a szükséglet, a vágy és kielégítésének módja között volt. Az első kísértés egy véletlennek köszönhető: hirtelen felrohant az osztályterembe, és meglátta Vera néni táskáját, és nem is emlékszik rá, hogyan történt pontosan, de kivett belőle 10 forintot.

A következő fejezet szakít az eddigi narratív renddel, és tudatfolyamot imitálva ábrázolja a gyerek lelkében zajló folyamatokat. Zaklatott, központozás nélküli narráció, durva káromkodás keveredik az üdvözlégy soraival: a gyerek érzékelhetően feldúlt. A pénzzel ismét a henteshez megy, ezúttal egy egész kiló kolbászért és kenyérért. Ezután leül a már szokott helyre, lehunyt szemmel harap bele a kolbászba, szinte transzban fal tovább, s ugyan azt mondja magának, hogy a rágásra figyelni kell, ám amikor később, a kocsma WC-jében kihányt mindent, akkor nem látta a foga nyomát. Ezután két mignont vásárolt, felszállt velük a HÉV-re, majd beleharapott, alig bírta lenyelni, forró volt az arca, később lázas is lett. Szentendrén bement a boltba, kosarat fogott, szappant és nápolyit vásárolt (még soha nem csinált ilyet), majd jegyet vett az állomáson, s ebben a teljesen feldúlt lelkiállapotban hazament és lefeküdt. Másnap folytatta a pénz elköltését, és megnyugodva konstatálta, hogy Vera néni nem vett észre semmit. S azt is tudta, hogy megint meg fogja csinálni.

Ezúttal rafináltabb volt, kifigyelte, mikor nincs senki az osztályban, és akkor emelte ki a pénzt a táskából. Másnap mind a négy mignont felvásárolta, valamint cukrot, csokit, amit elkezdett osztogatni az utcán. Mindeközben durva káromkodást ismételt meg magában. Különös ellentmondás figyelhető meg a gyerek beszédképességének fogyatékosága és a benne most feltörő verbális durvaság között. A lopás nyilvánvaló módon átszakított benne egy gátat, és a szakadáson keresztül az eddig elfojtott, elnyomott indulatok kerülnek napvilágra. Hiszen a gyerek élete mindezidáig személyisége és vágyai tökéletes elfojtását jelentette az apa terrorja és az anya bigott vallásossága által, akik teljesen semmibe vették az ő vágyait. A lopás, a törvény megszegése lázadás az apai és az anyai rend ellen is, melyek nem hagytak teret a számára, melyek tárgyként, engedelmes bábként, gazdasági tényezőként kezelték. A gyerekeire a pénzt sajnáló apa, és az együgyű vallásosságban menedéket kereső anya ellen. A gyermeki vágyak netovábbja a lecsókolbász és a mignon, valamint az a pár forint, amibe mindez kerül. A pénz

ebben az esetben valóban kerítő a vágyak és a tárgy között, a pénz birtoklása pedig egy olyan étellel kecsegtet, melyben a vágyakat ki lehet elégíteni, méltó életet lehet élni. A lopás segélykiáltás is egyben, annak a jelzése, hogy a gyerekek szükségletei vannak, melyek folyamatos elfojtása szenvedést okoz számára.

Innentől kezdve biztos bukás vár a gyerekekre: a következő tétel, a 100 forint ellopása már lelepleződött. A gyerek nyilvánosan megszégyenült, az anyja ott-hon fakanállal elverte, s itt véget ér a történet. Ezzel alighanem Kiskusza élete is megpecsételődött, hiszen egész biztos, hogy erre a botlásra mindig emlékeztetni fogják. Pedig a gyerekeknek csak arra lett volna szüksége, hogy figyeljenek rá, és ne tárgyként, hanem személyként kezeljék, akinek emberi szükségletei, vágyai vannak. Számára a vágyak netovábbja egy kiló kolbász és pár mignon volt; megpróbált kitörni a fojtogató szűkösségből, ám elbukott.

Kiadás

BARNÁS Ferenc 2006. *A kilencedik*. Magvető, Budapest

Irodalom

- BORBÉLY Szilárd 2013. Egy elveszett nyelv. In: *Élet és Irodalom*, LVII. évf., 27. szám, 2013. július 5.
- CSÍKVÁRI Gábor 2007. Barnás Ferenc *A kilencedik*. In: *Kritika*, 2007. január. URL: <http://ferencbarnas.hu/barnas-ferenc-a-kilencedik/?lang=eng> (2015. 12. 05.).
- MARNO János 2014. Az emlékezés eksztázisa. Barnás Ferenc mesterművéről. In: *Élet és Irodalom*, LVIII. évfolyam, 26. szám, 2014. június 27. (2015. 12. 05.).
- MARX, Karl 1970. *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest
- RADICS Viktória 2006. Mestermű. Két bírálat egy könyvről. In: *Holmi*, 2006. december. URL: <http://www.holmi.org/2006/12/ket-biralat-egy-konyvrol-barnas-ferenc-a-kilencedik> (2015. 12. 05.).

Ternováczy Dániel

VALÓSÁGKÉP ÉS TÖRTÉNELMI REPRESENTÁCIÓ

Végel László *Balkáni szépség, avagy
Slemil fattyúja* című regényében

A fikció mint segélyszerkezet Aleida Assmann meglátása szerint egy „mint-ha játékos” nézőpontjából keletkezik, akinek hipotézisalkotása meghatározott feltételek mellett vonatkoztatható személyekre, tárgyakra és helyzetekre (ASSMANN 1996: 125). Ez az elbeszélői és szemlélődési pozíció elsősorban a mimetikus, interpretáló leképzés redukciójára vonatkozik. Ugyanakkor, ha a „mintha” szubjektumhoz kötődő perspektívát mint a biografikus és a narratív én közötti határállapotból való szemlélődést a kisebbségi irodalom diskurzusában tárgyaljuk, újraértelmeződik a fogalom. Deleuze és Guattari vizsgálódásaiban a kafkai szubjektum pozícióját betöltő „mintha ember” (DELEUZE–GUATTARI 2009: 46) által jelölt szituáció kapcsán írja Végel László, hogy „nomádja vagy az anyanyelvednek, ezért lettél kényszerűségből független” (VÉGEL 2003b: 72). Egy olyan fikcióképző látás- és elbeszélésmódról van szó, ami soha nem egy stabil, szavakkal vagy képekkel megragadható szubjektív állapot, hanem mindig csak leendés, egy szétszóródási folyamat, az én-elbeszélő szubjektum mássá, idegené, kívülállóvá válása. Ezt az alapállást Végel az „újvidékiségével” írja tovább és a *peremregény* diskurzusával bővíti ki a kisebbségi beszédmód szerint formálódó regénytérre, időfolyamra, központokra és peremvidékre bomló fiktív struktúrát, amelyben a nomád identitás fattyú-létté hatványozódik. A fikcióképző aktus Végel regényirodalmában elsősorban az író esszéiből és naplóbejegyzéseiből kiolvasható hiány- és idegenségtapasztalathoz kötődik, amely a nyelvhez, a kultúrához és a térhez való viszonyulásban jut kifejezésre. Ennek a valóságglátásnak és a képzeletbe menekülő magatartásnak a diskurzusához kapcsolódik a címben jelölt *Balkáni szépség, avagy Slemil fattyúja* című regény, amelyben a történelem és a hatalom rendszere kerül szembeállításra a jelenvalóságot interpretáló látásmódot és az individualitást megteremtő lehetséges formákkal. A derridai ipszeitást megelőző „képes vagyok” stádiumában (DERRIDA 2005: 28) vesződő „szlemilség” adódik hozzá a közép-kelet-európai marginalitás perem-diskurzusához. A kívülálló, a saját hazájában idegen, a másság, a kisebbségi identitás, illetve az elfogadni kényszerülő magatartás jelentésmezőjében ismerhető fel ez az ön-identifikálhatatlanságot jelző forma, ami az én kimondására való képességet lehetetleníti el.

Végel *Peremregény, fattyúregény* című esszéjében a térbeli referencialitás függvényeként vetődik fel az irodalmi reprezentáció működése. Az elgondolás

szerint a konkrét térből a szövegvilágba beemelt motívumok funkcionálnak a fiktív narratíva és a valóságos történesek között kapcsolódási szerepet betöltő jelekként: „hol van a szavak hazája, hiszen valójában ebben a kérdésben összpontosul minden térprobléma, sokszor úgy éreztem, hogy a szavakat sem mindig a jelentésük, hanem a mögöttük rejtelkedő tér hitelesíti” (VÉGEL 2002). Amennyiben szövegalkotási és prózapoétikai stratégiaként gondolunk az idézett szöveghelyre, az író regényeiben a kívülállást peremlétként értelmező diskurzus során képződő látásmód alakzatairól vonhatunk le következtetéseket. Ilyen jellegű önpozicionálás révén megalkotott fiktív balkáni vagy közép-kelet-európai világot, amely a jelenvalóságot a „polgári térség kései illúziójával” (VÉGEL 2000: 79) képezi le, a térbeli és időbeli empirikus objektumokhoz és esztétörténetekhez kötött reprezentációként értelmezhetjük. A kisebbségi pozícióhoz kötődő, fikcionalizált narrativitás és reprezentáció az Újvidékről alkotott tényeken alapuló, ugyanakkor illuzórikus városképet a folyton metamorfózisban levő imaginárius szövegtérrel helyettesíti. A dolgok vagy a képek intenzív állapotok sorozatát hozzák létre, szó szerinti vagy metaforikus értelmezhetőségük helyett csak „állapotoslások a szóskálán” (DELEUZE–GUATTARI 2009: 44). Az anyanyelv és a jelölt objektumok ilyen jellegű, egymást kölcsönösen kiegészítő viszonyon alapuló kapcsolata a regénytérben és a *lelassított* időben moziélményként, a hangok mögötti tárgyi világ megtapasztalásának örömeiként fogalmazódik meg *A marginalitás dicsérete* című Végel-esszében (VÉGEL 2003b: 65).

A Deleuze- és Guattari-féle *detrterritorizáció* és *reterritorizáció* a történelmi alakulások lenyomatát magukban hordó objektumoknak minősülő helyeket jelölő nevek szemantikai hálóját a referenciatér nyelvég és azon túl, mitikus szintekig terjeszti ki. Az előbbi réteg Végel esszé- és prózanyelvét illetően körülhatárolható a lokálpatrióta értelmiségi-kritikai diskurzus kereteivel, ami a peremléti én-kimondás egyetlen lehetséges nyelve. Viszont az utóbbi, a nyelvi modell mitikus szintje olyan nyelvi-poétikai kiterjesztésként jelentkezik, amely a fantazmáknak a peremléti diskurzusba való bevonását feltételezi: „A kelet-közép-európeér legnagyobb kísértete a mítoszokba burkolódzó valóság. A történelem legegyszerűbb tényei kataklizmákra emlékeztettek, ezért ebben a világban a fantasztikum természetes talajra talált” (VÉGEL 2003c: 52). Ez a természetesség mellérendelő funkcióba helyezi a fantazmatikus elemeket a kívülálló pozícióból kiinduló észleléssel. A felvázolt mozzanatok mentén konstruálódó Végel-féle reprezentációban „a valóságon túl feltűnedező térhiány” (VÉGEL 2002) meghaladása céljából konstruált, a hiányt betöltő fantazmatikus tér mint mitopolitikai képződmény olyan funkciót tölt be, mint az én-azonosság társadalmi diskurzuson belüli kimondhatatlanságán való túllépés. Olyan határátlépés vágyaként értelmezhetjük ezt a folyamatot, ami az önmagát térbeli, nyelvi és kulturális határok közötti vákuum-egzisztenciában elgondoló alany transzgressziójaként értelmezhető. Ilyen jellegű képzeletbeli térkép megteremtése mint az emlékezet fikcionalizálása egy olyan imaginárius ellen-diskurzusba való helyezkedésként

értelmezhető, ami Birgit Neumann szerint a „marginális pozícióba szorultnak” a felerősödését szolgálhatja (NEUMANN 2010: 341). A peremre kényszeredett egyén számára egyedüli lehetőségként fennmaradt örökös monológot mint a valóság erkölcsi értékelésének igényéhez szorosan kötődő, tényekre építő történetelbeszélő és fikcionáló narrativitást (WHITE 1997: 125) teszi lehetővé. Végel úgy fogalmazza meg ezt a gondolatmenetet, hogy az országok, nyelvek, kultúrák között kirajzolódó vákuumba szorult „symposionok világában a Diskurzus lesz az egyetlen szereplő. Olyan mértékben, hogy elnyomja, terrorizálja az embert” (VÉGEL 2002). Minthogy a képzelet visszacsatolódik a megnyilatkozó alanyra, „törbe csal, a szöveg segítségével visszaterel a valóságba, ravasz koldusként attól kér alamizsnát, akit kifosztott” (VÉGEL 2003a: 113).

Végel *A képzelet veresége* című esszéjében elmélkedik a hatalom diskurzusában való benne-létről, ebből eredően a szöveg és a narrativitás kontextust alakító jellegéről: „A hatalom veled öregedett meg, nem hivatkozik többé régi erenyeivel, melyekről elkeseredett vitákat folytattál vele. [...] Nézitek egymás ráncait, egymásnak háttal állva, egy fiktív regény tükörrendszerében. Ő tudja, hogy minden szöveg végül is a birtokába kerül, előbb vagy utóbb a hatalom érdekeit szolgálja. A tiéd is” (VÉGEL 2003a: 109). A fentebb idézett, irodalmi reprezentációhoz kötődő Neumann-meglátások alapján az időstruktúra, a medialitás, a perspektívák struktúrája nem transzhisztikus állandók, hanem történelmileg variálható stratégiák, amelyeket interpretatív mintákként használhatjuk fel speciális vagy partikuláris kontextusok (NEUMANN 2010: 340) és a fikció nyelvét övező történetiség vizsgálatára. A jelen dolgozatban tárgyalt regény a gyarmatosító erők által uralt hatalmi diskurzustól mindenkor eltávolodó és ugyanakkor belőle kényszeredetten részesedő, individualitást nélkülöző alanyiságot tárgyaló esszék, regények, naplóbejegyzések hagyományát szélesíti ki. A társadalmi valóság és az írói imaginárius szövegtér reflexivitása közötti korrelációk merülnek fel az átmenetiséget és a határállapotot fokozó műfaji hibriditással, szövegek közötti kapcsolatokkal, átjárásokkal. A mű témája a mindenkori hatalom mint az én-t meghatározó *Másik* tükörében formálódó kisebbségi identitás, formateremtő elve pedig ebből a tükörjátékból, a referenciális tér és idő összefüggéshálójában játszódó események részben családtörténeté és részben történelmi regénnyé formálása. A Faust-történetet interpretáló *Schlemihl Peter különös története* című Adelbert von Chamisso-mű árnyéktalanság-állapotának továbbbírására utaló regénycím egy időben a hatalmi diskurzuson belül kényszerűen elfoglalt ún. „outsider-fausti” (VÉGEL 1988) alapállás Lukács György-féle elgondolására is visszacsatolható. Eszerint a forradalmi idők nem igénylik az öntudatos Faustot, „így a valóság lesz fausti, nem az ember”, aminek az értelmiségi outsider-Faust tudatosan rendeli alá magát. E valóságésemény szerint „nem a szellem, hanem a történelem menetiránya a fontos” (VÉGEL 1988: 35). A kívülről állás kérdését felvető formák között reprezentálódó zsidó sors mint más-ság Végel írásaiban a szocialista korszak kísérleti nemzedékéhez tartozó két író,

Danilo Kiš és Filip David mint a „szófogadó lázadókkal” szemben álló margiális (VÉGEL 2015) magatartását tükrözi. A regény utalásainak ilyen jellegű értelmezése alapján a kisebbségi formák párhuzamára helyeződik a hangsúly a zsidóság lokális történelmi reprezentációja helyett. Utóbb említett szerző nevéhez kapcsolódik az *alternatívánélküliség* ténymegállapítása (VÉGEL 2015). Ezt az állapotot tükrözi a vizsgált regény jelenbeli állapotot reprezentáló valóságképe, amelyben nincs olyan hipotetikus alternatíva, amilyen az egymást menetrendszerűen változó történelmi nagy narratívákban még létezett.

Az elemzett regény történelmi reprezentációja és a jelenvalóság leképzsését illetően a Végel-írásokban megjelenített újvidéki városképnek a mitikus helyekre való lebontását folytató hagyomány már említésre került. A közép-európai nyelvi és kulturális heterogenitást allegorizáló Duna melletti, mitikus gyűjtőponttá, az elbeszélői beszámoló alapján *bordélylá* átminősülő, Luxor nevű szálloda egyike a regény azon térbeli motívumainak, amelyek az „emlékezet helyeként” (GYÁNI 2000: 82) funkcionálnak. Az épület falai között lokalizálódik a letűnt nagy történelmi narratívák utáni nosztalgia, fantazmagória. A szálloda belső tere „a lecsupaszodás, a tárgy kultúra megsemmisülése, a szeméttelappé válás, a felhalmozódás, a tell-teleppé alakulás, a szigetként való kiemelkedés paradox, ám mégis immanens jelentésmezőit mozgósítja” (KOVÁCS 2016: 107). Az emlékezés és a történetmondás színtere az épületen és az imént sorolt jelenségeken kívül, a szemlélődő alanyi pozícióban teremődik meg. A történetben relikviummá váló és a *Vajdasági Múzeumba* kerülő kerekesszék mint a menekülés helye, a Slemil-pozíció vállalása értelmeződik: „nagyapa pont emiatt választotta a kerekesszéket. Nem akart olyan buszra szállni, melyet a német rendőrök rendszerint leállítanak [...]. [A]zért vizsgálják át, mert savanyúkáposzta- és szilvapálinkaszaguk van. Cipelik magukkal a haza hagyományait, személyes szokásait” (VÉGEL 2015: 223). Továbbá: „A képmutató Slemilek országa lettünk, ahol mindenki saját kerekesszékebe menekül” (VÉGEL 2015: 292). Olyan menekülési, illetve alternatíva hiányában önként választott helyről van szó, amelyben a saját nyelvtől való elidegenedés formalizálódik és a haza kifejezésének bonyolult szemantikai hálója kiüresedetté válik.

A családtörténelmi diskurzus is bizonyos pontokban a történelem és a társadalmi rendszer bürokratikus és mitopolitikai reprezentációjába helyeződik át. Az elemzett regényben a magyar honvéd és szerb partizán kettősségének paradoxonára épülő apa-kép körüli képzelgések az identitás alapvető, gyarmatosító erőtől és társadalmi rendtől való függősége mellett a kollektív bűnösséggel egészülnek ki mindkét nyelven és kultúrán belül. A *slemilség* mint a vázolt önazonosság-forma darabjainak gyűjtőfogalma kiterjed a szövegbeli Újvidék egyes helyeire, például az August Šenoáról elnevezett utca felveszi a regénybeli nagyapa, Slemil Jánosnak mint a „kommunizmus áldozatának” a nevét. A családi ház, amihez hozzátartozik a címerkészítő műhely, a Luxor Szállodához hasonlóan mitikus történelmi gyűjtőponttá minősül. Végel szerint a peremregény narratívása

azért szakad meg folytonosan, mert hiányzik a regényteret hitelessé tevő „lassú és folyamatos idő” (VÉGEL 2002). Ennek a tapasztalatnak a feloldása céljából a regényben a foucault-i idő-heterotrópia funkcióját töltik be az említett archíválási helyek, „amelyek a végtelen felhalmozódást jelenítik meg” (FOUCAULT 2000: 152), a címerek, a portrék és a családi és nemzeti emlékek megőrzésével.

A fentiekben idézett „savanyúkáposzta-szagú buszok” magukban hordozzák a kimozdulás viszontagságait, a mindenkori idegenség-érzést, a Végel-féle utazás-narratíva lehetséges identifikációs és valóságglátási alakzatait. Továbbá a buszozás egy történelmi-episztemológiai folyamat jelenbeli mozzanataként is értelmeződik. Az országhatárokon mint a közép-európai polgár mindenkori „rögeszméjén és traumáján” (VÉGEL 2002) való átjárást mint a meghaladás egyik lehetséges formáját a közlekedési viszonyok képszerűsítik. Elsősorban Bécs és Budapest mint monarchikus központok Újvidékhez mint peremvidékhez viszonyított relációja hangsúlyos. Ezen a térképen rajzolódik ki Szabadka mint porfészek, Palics mint a Monarchia idejében divatos fürdőhely, Szeged mint a térbeli határokon való túllépési lehetőség és a Budapesthez való fokozott közeledés illúziója. A történelmi reprezentáció kronologikus narrativitásából következik a felsorolt terek közötti távolságon mozgó, mindenkor átalakulásban levő közlekedési viszonyok ábrázolásának a heideggeri értelemben vett technikával mint technével való kapcsolódása, amely lényegileg tartozik a megismeréshez, nem csak az eszköze „felvilágít minket” mint „felvilágosító” (HEIDEGGER 2004). A fentebb vázolt foucault-i heterokronia megteremtése mellett, a meglévő elbeszélések megírását ellehetetlenítő idő és tér között fennálló ellentét kibékítését szolgálja a technicizálódáshoz igazodó megismerés reprezentációja. A gépjárművel való bécsi utazások által betöltött, a monarchikus térbeli viszonyokat szimbolizáló funkción túllép a biciklizés-narratíva, amely már egy imaginárius térben való áthelyeződést, valóság-meghaladást tükröz. A közlekedés mellett a médiumok megjelenése és a megkettőződő valóságglátás érzékeltetése szintén kifejezésre jut. A nagy történelmi, hatalmi és ideológiai rendszerek váltakozása mentén jelentkező episztemológia törések szintjén érvényesül: „Kíváncsiak, hogy milyen volt a harctéren, amiről csak a médiából tájékozódtak” (VÉGEL 2015: 18).

A szavak jelentését a tér belső tulajdonságaiként meghatározó gondolkodás alapján a fiktív szövegvilág az aktuális társadalmi diskurzussal átítatja a valós tér elemeit. A haza ideája, így az adott, országhatárokon által behatárolt térben való lét kiegyenlítődik a gyarmatosító hatalmi kontextusán belül létezővel. Ennek az alapja, hogy a narrativitás létrejöttét elsődlegesen az én azonosságának a társadalmi rendben mint a „vendégszeretet és az ellenségesség testében” (DERRIDA 2005: 28) való kimondhatósága feltételezi. Az én-kimondás mint egy nemzet vagy ország ideájába beletartozó állampolgárként való önmeghatározás lehetőségének térhez való kötöttségét a következő kérdésekkel veti fel a regény: „Hol a haza? Mit jelent az a szó, hogy haza? [...] [H]ol az egyik hazának, hol a másinak készítettem a címereit” (VÉGEL 2015: 38). A jelentés elvesztése és esetleges

újbolí megtalálása a saját nyelvben való idegenséget, az állampolgári azonosság állandó keresését, újbolí megtalálását eredményezi. A kényszerítő erővel bíró gyarmatosító kultúra kolonizációja során teremtett változásokba való beletörődés pedig a szubjektivitás formációjának az ellehetetlenülését és a közösség illúziójába való transzformációt alapozza meg.

A társadalmi képződményekben, terekben, objektumokban objektivizálható többségi identitás a nagy történelmi narratívákhoz igazodik, amelyek folytonos átalakulása szintén episztemológiai törést idéz elő az újvidéki lakosságnak mint hermeneutikai közösségnek a megismerésében. A korszakhatárokon való ki- és belépéshez igazodik a megismerés: Monarchia-tudat és posztmonarchikus létérzés, balkáni eredet, jugoszláv, majd posztjugoszláv azonosság között mozgó önazonosságban jut kifejezésre. Tárgyi viszonylatban a diktátorok portréjainak váltogatása, a dinár és a pengő váltakozása, a megújuló címerek öntése jelent kronológiai határt. Nyelvi szinten a himnuszok és nemzeti szólamok éneklése, a hatalom diskurzusából eredő frázisok, idiómák állandó cserélődéséhez kötődő viszonyulás jelenti a társadalmi diskurzust mint a valóság minden formáját meghatározó a priori rendet feltérképező megismerést. A váltakozó eszmerendszer alapján összeálló uralkodó rétegekben elkülönülő intézményes és individuális, intellektuális és végrehajtó hatalmi formák, illetve a konszolidációt jelentő rituálék, aktusok részletesen reprezentáltak a regény történeteiben. Váltakozásuk kimutatja a mikroszinten végbemenő átalakulásokat (nyelvhez és etnikumhoz kötődő attribútumok), állandókat (társadalmi osztály) és a totalizálódás érzékelési formáit (álmok, képzelgések).

Kiadás

VÉGEL László 2015. *Balkáni szépség, avagy Slemil fattyúja*. Noran Libro, Budapest

Irodalom

- ASSMANN, Aleida 1996. A fikció elismerése. Ford. Tóth Éva. In: *Literatura*, 2., 119–126.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix 2009. Mi a kisebbségi irodalom? In: G. D.–F. G.: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Qadmon Kiadó, Budapest, 33–57.
- DERRIDA, Jacques 2005. *A másik egynyelvűsége*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor Kiadó, Pécs

- FOUCAULT, Michel 2000. Eltérő helyek. In: M. F.: *Nyelv a végtelenhez*. Ford. Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 147–157.
- GYÁNI Gábor 2000. Kollektív emlékezet és nemzeti identitás. In: Gy. G.: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, Budapest, 81–95.
- HEIDEGGER, Martin 2004. Kérdés a technika nyomán. In: *A későújkor józan-sága II*. Szerk.: Tillmann J. A. Ford. Beck András et. al. Göncöl Kiadó, Budapest, 111–133.
- KOVÁCS Krisztina 2016. „az új világ egy jól menő bordély”. In: *Tiszatáj*, 1., 106–108.

Wirágh András

CETHAL ÉS VERSTAN, AVAGY RÖVIDEN A JÓNÁS IMÁJA KONTEXTUSAIRÓL

„jól kapard a régi szint le,
mert átüt, mindig átüt, mindig átüt,
s szennynek izzad ki majdan ami dísz volt”
(Babits Mihály: *Szobafestés*)

Babits Mihály legkésőbbi, még életében megjelent és kötetbe is felvett versét, a *Jónás imáját* hagyományosan a *Jónás könyvéhez* tartozó szöveggként tartjuk számon. Ebben első látásra semmi kivetnivalót nem találhatunk, hiszen az ószövet-ségi próféta személyén túl a két írást a kompozíció kohéziója is erősíti: a huszon-hat soros vers a hosszabb elbeszélő költeménnyel együtt jelent meg könyv alak-ban 1939-ben, igaz, ez az egység utólagos munka eredménye. A *Jónás könyvét* a *Nyugat* 1938. évi szeptemberi száma, a *Jónás imáját* pedig a kötet előtt önállóan a *Tükör* című folyóirat 1939 decemberében közölte le. Révay József, a folyóirat szerkesztője visszaemlékezésében is a *Jónás könyve* „részeként” (RÉVAY 2007: 91) említi a verset, ezt a státust pedig az elmúlt évtizedekben a szövegek legtöbb értelmezője is megerősítette, mindig valamiképpen az elbeszélő költeményhez képest, annak utóhangjaként, járulékos szövegeként, csatolmányaként értelmez-ve a verset (HALMAI 2007: 78). Kivételként egyedül talán Lőrincz Csongor em-líthető, aki már egy korai, eredetileg 1998-as írásában „leválasztotta” a verset az elbeszélő költeménytől (LŐRINCZ 2002: 161).

A továbbiakban amellett fogok érvelni, hogy a *Jónás imája*, poétikái sajátos-ságai révén, függetleníthető az elbeszélő költeményétől, hiszen a szöveg olyan kontextusokat is felhasznál vagy érvényesít, amelyek kimaradnak vagy közvet-lenül nem reflektálódnak a hosszabb szövegben. Ennek nyomán a szakirodalom azon véleményét osztom, amely a verset nem a mondatok határán, hanem ver-stani megfontolások okán – a 12. sornál, a Jónás-allúzió előtti cezúra elhelyezé-sével – osztja két részre (SIPOS 1994).

A *Jónás könyve* és a *Jónás imája* textuális kapcsolata egyszerre jellemezhető folytatolagossággként és megszakítottságként. A vers folytatása is lehetne a *Jónás könyvének*, amennyiben a beszélő monológját a „hallgató Jónás” egyidejű belső szólamaként fogjuk fel. Bár a két szöveg beszélője bizonyos értelemben megfe-ltethető egymással (mivel az elbeszélő költemény „alaktalan” hangjának csak a mindentudás az egyetlen tulajdonsága), az már egyértelmű, hogy az imát nem

a bibliai Jónás, hanem egy magát Jónásként imitáló beszélő mondja el. Ezen az úton haladva az utóhangként interpretált *Jónás imájához* jutunk, amely tehát „felfedi” vagy „felfedheti” a Jónás sorsával megfeleltethető beszélő kilétét. A beszélőt, aki a bibliai történetet hívja segítségül, hogy élményeit kanonizált források segítségével szemléltesse vagy hitelesítse: a vers második, 13. sortól terjedő szakaszában a cethal által fogva tartott, valamint az „égi és ninivei hatalmak” által hallgatásra ítélt próféta alakját applikálja.

A történet megtalálásának sikerét azonban nem követi az ehhez felhasználható nyelv megtalálásának sikere, legalábbis erre enged következtetni a vers másik szólama. Az első hat sorból kiderül, hogy a beszélőhöz „hűtlen lettek a szavak”, nyelve ezért kontrollálhatatlan, illetve a vers szövegét tekintve központosás nélküli. A helyzetre adható megoldás a második hat sorban olvasható, eszerint a *Biblia* mint archívum, mint univerzális „verstan” szolgálhatna készen kapott formulák újrafelhasználásához. A szöveg vége felé ez utóbbi vágy kommunikációs sémába rendeződik, amely szerint a beszélő – egy prófétához hasonlóan – csak a „Gazdának” nevezett autoritás (az Úr) mondanivalójának közvetítője, tolmácsolója. Ezen a ponton hivatkozhatunk a *Jónás könyve* utolsó énekének egyik megjegyzésére („A szó tiéd, a fegyver az enyém. / Te csak prédikálj, Jónás, én cselekszem.”), amely szerint a próféta Isten szavának médiuma vagy *hangadója*, nem ura a szó performatív aspektusának, a beszédaktusnak.

Mindehhez képest ellentmondásnak tekinthető, hogy a *Jónás imája* egy intertextussal indít, amely a beszélő tervét vagy vágyát legitimálja. „Atyámfiak hűtlenül elhagytak, mint a patak, a mint túláradnak medrükön a patakok” – olvashatjuk Jób könyvében (6, 15) (MÁRTONFFY 1993: 101). A beszélő Jób személyében egy Jónáséhoz hasonló pusztulástörténet hőseit idézi meg, de jelen esetben Jób viselkedése, pontosabban retorikájának stratégiája is vágyott mintaként funkcionál. (Nem is beszélve arról, hogy Jób végül mindent visszkap, amit korábban elvesztett.) Jób ugyanis folyamatosan beszél, illetve beszélhet, érvelése során állandóan hitéről tesz tanúbizonyságot, majd az Úrnak tulajdonképpen ellentmondva kéri őt az alapviszony megfordítására: „Hallgass hát, kérlek, én hadd beszéljek; én kérdezek, te pedig taníts meg engem!” (Jób 42, 4.) A kérdés eleve performatív aktus, márpedig Jónás (az ószövetségi történet és Babits értelmezésében is) kiszorul abból a kommunikációs környezetből, hogy kérdezhessen.

A két szorosnak nevezhető kontextus (a Jónás könyve és a bibliai hagyomány) mellé Babits újklasszicizmusa és a hangvesztés tapasztalata is hozzáilleszthető. Babits koherens életművében gyakran találhatunk példát az önreflexióra. Ezek egyike a *Sziget és tenger* című kötetben olvasható *Régen elzengtek Sappho napjai*, amely egyszerre épít ki párbeszédet a korai költészettel, de utolsó sorában megelőlegezi a következő kötet címét is (*Az istenek halnak, az ember él*). A leegyszerűsítve a líra halálát bejelentő szöveg a beszédmód megváltozása mellett valójában egy romantikus-posztromantikus költőszerep megszűnését tematizálja – az ezt felváltó pozíció a közösség és a hang címkéi mellett inkább

a személyesség és a dadogás címkéivel jellemezhető. Az új, így még leírhatatlan tapasztalat bizonyítéka az *Új klasszicizmus felé* című írás is, amely számtalan paradoxon felvonultatásával próbálja elhelyezni a költészetet egy olyan mezőben, amelyben az írónak már a modern újságíróval és bokszbajnokkal kell felvennie a versenyt.

A Babits által 1925-ben „meghirdetett” újklasszicizmus negyed évszázada komoly viták tárgyát képezi a honi irodalomtudományban. Vannak, akik nem tartják megfelelőnek a terminust korszakleíráshoz, és vannak, akik alapvetően eszerint magyaráznák a két világháború közötti időszak második felének – elsősorban költészettörténeti – jelenségeit. A már-már tudománypolitikai szintre emelkedett disputa eldönthetetlennek látszik, miközben mindkét fél egyetért abban, hogy 1) a 20-as és a 30-as évek poétikája elmozdulásokat mutat a szoros értelemben vett századfordulóéhoz képest, 2) Babits – ha eltérő hangsúlyokkal is, említett esszéjét és/vagy kései költészetét alapul véve – kihagyhatatlan a kor diskurzív mintázataiból.

Anélkül, hogy egyik vagy másik oldal, a szoros poétikai vagy a kontextuális megközelítés mellett érvelnék, két olyan véleményt szeretnék idézni, amelyek látszólag kívül esnek a vitapozíciókon. Az első szerint újklasszicizmus kapcsán „annak a fölismerésnek a hatásáról [van szó], amely szerint a művészet lényegénél fogva emlékezik a korábbi alakzataira” (SZEGEDY-MASZÁK 2007). Más megfogalmazásban: az újklasszicizmus „minden archaizmusnál radikálisabb” gondolata azt példázza, hogy „múlt és jelen összekötését [...] akarva-akaratlanul megtesszük minden megszólaláskor, hiszen még a múlttal való legradikálisabb szakítási kísérletek, a jelen legaffirmatívabb felmutatásai sem egyebek visszautalásnál, ismétlésnél, kusza konvenciók tudattalan működésénél” (FOGARASI 1998: 184). Ez a fajta „hagyománytisztelő” tehát semmiképp nem értékelhető az avantgárdra adott ellenreakcióként, hiszen a hagyományba már ezek a legutóbbi tendenciák is beleértődnek. Az újklasszicizmus tehát inkább egy nem magától értetődő, de józan belátásra adott reflexióként, mintsem egy új irányzat vagy formanyelv kiáltványyszerű bejelentéseként értendő (noha az *Új klasszicizmus felé* ezt a hangvételt imitálja). Babits újklasszicizmusát tehát nem a klasszicizáló vagy avantgárd elemek változó dinamikája nyomán kell megítélni.

Babits 1925 előtti és 1925 utáni költészete között nem húzható éles cezúra, igaz, mintha egyes korai versekben megfigyelhető lenne annak illúziója, hogy a hagyomány repetitív felhasználása, az archívum elemeinek kombinálása előbb-utóbb eltüntetheti a beemelt szekvenciák kontúrjait. Miközben az *In Horatium* („a dal is légyen örökké új, / a régi eszme váltson ezer köpenyt, / s a régi forma új eszmének / öltönyeként kerekedjen újra”) és a *Hadjárat a semmibe* („minden szó új korlátot teremt, / a gondolat testének szabva formát / s e korlátok közt kígyózik a rend / lépcsője, melyen addig másszuk ormát / új s új látásnak, míg nem messze lent / köddé mosódik minden régi korlát”) erről a tapasztalatról tanúskodik, addig csak az *E komor júniusi havon* prezentálja a ha-

gyomány kivetülésének elkerülhetetlenségét („Miből van, látod a jövőt: / csupa múltból, megtanultad! / Nézz hát a múltba, és a jót / a múltból éld a jövőbe”). A kései szövegekben a *Jónás imája* mellett az először 1932-ben megjelent *Csak posta voltál* tanúsítja mindezt egyértelműen: „Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy / magad is, kit a holtak lépte vet”. A történet és a nyelv – a hagyomány révén – tehát adott, amelyet a *Jónás imája* különböző módokon applikál is, viszont ezen a ponton válik kérdésessé a létrehozott üzenet továbbításának, a vokalizálásnak a lehetősége.

Megítélésem szerint a *Jónás imája* alapszituációja, a „szavak hűtlensége” és a „kiáradt patakként” funkcionáló szólam a hangnélküliség allegóriája. A cethal gyomrában való raboskodás is elsősorban a kimondott, de rögtön elnyelődő hang tapasztalataként szerepel.

Életrajzi szempontból természetesen gondolhatunk itt Babits személyes megpróbáltatásaira is, de ennél fontosabbnak tartom, hogy a szakadozó beszéd dadogásként már az 1920-as évek verseibe beíródott. Például a *Hegedűk hervatag szavában* („Szók, szók, ti pártütők, // kik hajdan ami volt értetlen, megsugátok, / és fegyverre a bút edzé harmóniátok, / miért hagytok így dadogni most a világ előtt?”), vagy a *Mint a kutya silány házában* című versben („Dadogunk, botorkálunk, / de ki kell jönnünk, egy szó előtt járunk, / dadogás vagyunk, egy szó jön utánunk, követek vagyunk, utat csinálunk”). Az ebből az időszakból származó *Csak a dalra* című versből ráadásul az is kiderül, hogy szó (mint jelenítés) és dal (mint mondás) elválaszthatóak egymástól („Ti szavakra figyeltetek: / s szomorú a szavak hatalma: / nem hallatszik át a dal”). Ez a kettősség pedig a *Jónás imájában* is felfedezhető.

Noha az ima performatív műfaja, tetézte a megszólítás (apostrophé) gesztusával „visszaírja” a hangot a vers szövegébe, a *Jónás imája* a hang közelgő elvesztését vizionálja. Mindezt azonban (már) csak imitáció segítségével teheti.

Végül egy utolsó szempont. A *Jónás imája* zárlatként maga is hozzájárul a kötetbe felvett életmű kontextualizálásához, keretbe foglalásához. A vers érdekes párhuzamot mutat az első kötet nyitóversével, a könyves életmű origójával, az *In Horatiummal*, amely szintén a hagyományhoz való viszonyt tematizálja. A két szöveg apostrofikus jellege mellett arra hívnám fel a figyelmet, hogy a korábbi írás felütésében is egy – ezúttal jelölt – idézettel találkozunk (SIPOS 2008). A „hadd dalolok soha / nem halott verseket ma” önellentmondásos vágyára mintha éppen a *Jónás imája* adna csattanós választ, amennyiben a biblikus hagyomány imitációjában rejtett-jelöletlen intertextusok is morajlanak, a vers pedig éppen ezek segítségével reflektál az elveszített hang tapasztalatára. Babits ezzel talán túl is lép az 1925-ös programszövegben megfogalmazott tézisen, az eszközt céllá téve teljesíti a „mondás” poétikai kritériumát. A *Jónás* könyvével szemben a *Jónás imája* prezentálja hűen Babits kései poétikáját.

Irodalom

- FOGARASI György 1998. A kulcs és a bárány. Babits és Nadas romantikus klasszicizmusa. In: Fogarasi György–Müllner András: *Rátévedések – a romantikában, a neoavantgárdban és más területeken*. Ictus Kiadó–JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged
- HALMAI Tamás 2007. Hang és ima. Egy Babits-vers a tankönyvírás horizontváltásában. In: *Iskolakultúra*, 8–10., 78–84.
- LŐRINCZ Csongor 2002. Olvasás és különbözőség(e) – szöveg és műfaj(ok) viszonya a *Tücsökzenében*. In: L. Cs.: *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás a 20. századi lírai művekben*. Anonymus, Budapest
- MÁRTONFFY Marcell 1993. „Jónás hagyatékából”. Babits „verstan” szava. In: *Pannonhalmi Szemle*, 3., 98–106.
- RÉVAY József 2007. *Pályám emlékezete*. Családi kiadás [k. h. n.]
- SIPOS Lajos 1994. Babits Mihály. In: *99 híres magyar vers*. Szerk.: Székely Éva. Móra, Budapest
- SIPOS Lajos 2008. A babitsi vers geneziséhez. *A lírikus epilógja és az In Horatium*. In: *Közelítések... Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján*. Szerk.: Nédli Balázs, Pienták Attila, Sipos Lajos. Savaria University Press, Szombathely
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály 2007. A szerző önazonossága József Attila életművében. 1934 József Attila: *Eszmélet*. In: *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*. Szerk.: Szegedy-Maszák Mihály. Gondolat, Budapest

Herédi Károly

A VAJDASÁGI MAGYAR GYEREKIRODALOM KEZDETEI (1925–1969)

*„Miért nincs mesemondónk,
Pósa Lajosunk vagy Benedek Elekünk,
hogy gyerekeink mese nélkül ne maradjanak?”
Szenteleky Kornél (1931)*

1. Bevezető

Dolgozatomban a vajdasági magyar gyerekirodalom kezdeteinek vázlatos történetén túl néhány jelenség részletesebb bemutatására is sor kerül. Az ismert és fellelhető szövegtörzsek jelentős részét prózai szövegek, illetve verses formájú elbeszélések, mesék alkotják, ezért a tanulmány is leginkább ezeket tárgyalja, nem veszítve szem elől azt a belátást sem, hogy mind a lírai, mind a drámai opusok, továbbá a gyereksajtó és a fordításirodalom számbavétele, feldolgozása fontos eredményekhez vezet. Külön figyelmet kapnak Gergely Boriska húszas, harmincas években keletkezett életművének idevágó darabjai, továbbá a tudományos-fantasztikus irodalom egyes válfajainak megjelenési formái az ötvenes-hatvanas évek vajdasági irodalmi színtéren. A tanulmány középpontjában a modernizálódási kísérleteket is felmutató vagy új esztétikai minőségek meghonosítására törekvő szövegek kerültek. Úgy látszik azonban, hogy nehezen rajzolható ki egy önálló gyerekirodalmi alakulástörténet, és a hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének gyerekirodalmi gazdagodása felülről, a kortárs irodalom folyamataiból vezethető le, még ha nem is lehet elvetni olyan életművek hatását, mint Németh István vagy akár a képregények kultúraformáló súlya.

A gyerekirodalmi korpuszal irodalomtörténetében Bori Imre csupán érintőlegesen foglalkozik, de Gerold László sem közöl irodalmi lexikonjában gyerek- és ifjúsági irodalom című szócikket, ugyanakkor az egyes műveknél jelzi, ha az adott könyv ide sorolható. Bori Imre a gyerek- és ifjúsági irodalom szókapcsolatot az ide tartozó művek túlsúlya miatt ifjúsági irodalom kategóriájával azonosítja, jelen dolgozat azonban összefoglaló néven a gyerekirodalmat használja. A később keletkező, ennek a közegnek a történetét feldolgozó közlemények, mint Fekete J. József és Bence Erika egy-egy tanulmánya, a Bori által megszabott kereteket nem tágították vagy mélyítették, holott rendelkezésre áll-

tak/állnak Csáky S. Piroska bibliográfiai munkái, amely mentén teljesebb képet adhatunk/kaphatunk erről a területről. Bence Erika tanulmánya (BENCE 2001) a hatvanas évek paradigmaváltására helyezi a fókuszot, a korábbi műveket előzményként minősítve nem tárgyalja. Fekete J. József (FEKETE J. 2003) tágabb teoretikus keretben és kontextusban vizsgálja a területet, Bori Imre tanulmányát pedig kivonatolva közli.

2. Az első próbálkozások

A jelenleg rendelkezésre álló adatok szerint az első jugoszláviai magyar gyerekirodalmi mű, amely könyv formájában is megjelent, Márton Mátyás *Jancsi történetek* című, Szabadkán kiadott prózakötete 1925-ből. Márton Mátyás (Aldebrő, 1852. okt. 14. – Magyarkanizsa, 1930. szept. 18.) pápai prelátus, prépost, esperes-plébános 1892-ban került Magyarkanizsára. „A rendkívül művelt, világot járt plébánost egyházi rangokkal is kitüntették: a prépost címet 1902-ben kapta meg, míg 1905-től esperes-plébánosként tevékenykedett. Több évtizeden keresztül a helyi iskolaszék elnöki tisztét is betöltötte.” (FEJŐS 2018: 80)

A kötet szövegei a gyerekekre leselkedő borzalmak tárházát tartogatják, amelyek többségükben valamiféle bűn következményei (lopás, hazugság, torokosság, szófogatatlanság stb.). Ezeket a hét főbűn, illetve a hét fő jellemhiba szerint is csoportosíthatjuk, illetve a könyvben ezek szembe kerülnek a „jám-bor tudatlanságból” elkövetett bűnökkel (pl. a „nem kinyílt agyú” Jancsi halálra ölelgeti a kiscsirkéket, míg édesanyja a piacon vásárol). Az erkölcsi tanulságok mellett, még talán az adott kor mércéi szerint is szigorúnak számító büntetőintézkedéseket foganatosítanak a szövegek felnőtt karakterei: „Persze, hogy szabad, sőt meg is kell verni a rossz gyereket.” (MÁRTON 1925: 7–8), édesanyja az „intést suhogó nyírfaseprűvel róttá fel Julcsa emlékezetébe” (MÁRTON 1925: 7–8), de bevett fegyelmezési eszköz volt az ételmegvonás is. A testi fenyítést ráadásul a *Bibliából*, a *Példabeszédek* könyvéből (23., 13.) eredezteti az elbeszélő: „gyermektől ne vond meg a fegyelmet. Mert ha megvered őt vesszővel, meg nem hal.” (MÁRTON 1925: 9). Az erkölcsi üzenetek közvetítői elsősorban a bibliai idézetek, azonban a népi bölcsességek, közmondások szabályrendszerét is felhasználja Márton Mátyás („A hazug embert hamarabb utoléri, mint a sánta kutyát”). Interpretálható a *Jancsi történetek* egyházi/katolikus propagandakiadványnak,¹ ugyanis a szövegek végső intenciója sem a gyönyörködtetés, az esztétikai élmény. Sőt, kifejezetten az elrettentés, borzongtatás látszik a szövegek téjténe. Negatív, naturalista esztétikájának jó példája a levágott (de visszaforrasztott) ujj. A végső büntetést és példát bemutató történetben az engedetlen

¹ Jóllehet világképe alapvetően keresztényi: „A jó Isten nekünk teremtette az állatokat, de nem azért, hogy kinozzuk” (MÁRTON 1925: 6).

cigánygyerek, Géza fulladt vízbe. Ebben az esetben Márton Mátyás eltávolító eljárása, egy bizonyos szempontból már eleve kívülálló, idegen karakter vesztén keresztül tompítja a tragikusságot. Nem új felismerés, de azonnal szembeötlő a legtöbb korai gyerekszöveg közös pontjaként a didaktikusság előtérbe kerülése. A *Jancsi történeteket* záró bölcsesség, vagyis a munka jelentőségének hangsúlyozása ugyanakkor külön kiemelendő, hiszen szinte motivikus ismétlődése figyelhető meg egyéb gyerekszövegekben: „Az ember a munkára születik és a madár a röpülésre. (Jób 5. 7.)”² (MÁRTON 1925: 53)

A legkorábbi vajdasági magyar gyerekkönyvek/gyerekirodalmi opusok közül csupán egyre jellemző deklarált modernizációs törekvés: Gergely Boriska *Mesék* című könyve 1926-ban jelent meg Kanizsán, a szerző kiadásában. Ennek megvalósulását Milkó Izidor is segítette, aki előfizetőket toborzott a mesekötet-höz, míg Gergely Boriska sikertelenül próbálkozott ezt viszonzni. Levelében a körülményekre panaszkodik: „Először is nagyon szépen megköszönöm fáradtságát és szívességét, hogy előfizetőket szerzett nekem. Bár ezerszeres arányban viszonzhatnám ezt, akkor igazán boldog lennék. Lehet, hogy az emberek szívesen jegyeznek egy könyvre, amit Ön szeretetükbe ajánl... Sajnos, amikor Ön ily sokat ad értem, nekem semmim sincs, amit adjak Önért. A pénzesek előtt súlytalan vagyok, a szellemiekért sóvárgók rendszerint pénztelenek. Így, sajnos, egyetlen előfizetőről sem számolhatok be ezidáig... Hálás köszönettel nyugtázom az előre beküldött előfizetési díjakat. A könyv a művész miatt megkésztett egy hetet. Ugyanis azt mondta, hogy kézzel fogja színezni őket, és ezért nem lehetett elkészíteni. Közben elutazott, még most mégis munkába kellett fogni a bekötést... A szerkesztőségek már kaptak, és úgy tudom, szó lesz róla a lapokban. Remélem, tetszeni fog Önnek, bárha nekem némi csalódást okozott Balázs a színezéssel és a nyomdász a lapok számával és a fődél keménységével” (Idézi: CSÁKY S. 1988: 110–111).

Gergely Boriska mesei programját a *Vajdasági Írás* hasábjain hirdette meg, így gyerekprózájára (a kortárs irodalmi diskurzusban ez szinte kizárólag a mese) érvényesnek tekinthetjük. Programjába emelte a mese modernizációját, a mesei nyelv megújítását. Annak ellenére, hogy ő maga leginkább dilettánsként, műkedvelőként jellemezhető, művei, publicisztikája, szervezői tevékenysége fontos szerepet játszott az induló irodalmi életben. „Sajnos más hangjátékot nem kaptam. Gergely Boriska küldött egyet, amelyért legalább 15 évi várfogság járna. (A szerb lány magyar himnuszt énekel, stb.)” (SZENTELEKY 1943: 241).³ Meghirdetett „programja” szerint „új meseformákkal kell hidat vernünk a ma gyermekének részére a holnap költőihöz.” (GERGELY 1983: 148) ennek a korábban már említett *Mesék* című köteten túl a *Nagyokról – kicsinyeknek* (1933) című

² A *Károli Biblia* alapján ezen a helyen a következők állnak: „Hanem nyomorúságra születik az ember, amint felfelé szállnak a parázs szikrái.” (Jób könyve 5.7)

³ Szenteleky Kornél Kristály Istvánnak írt levelének részlete 1932-ből.

kultuszmeséi voltak hordozói. Gergely Boriska előképének tekintette Benedek Eleket és Pósa Lajost is (utóbbiról egy allegorikus mesét írt, amelyben a Pósa „mesefaként” felülkerekedik a világ többi nagy mesemondóján). Fried István véleménye szerint az utóbbi kötet megírásában is Benedek Elek hatása ismerhető fel. „Bizonyára Benedek Elek *Nagy magyarok élete* című sorozata ihlette. A mesei hang, mely olykor szentimentalizmusba csap át, azonban nem illik a művészetrajzokhoz, így e kísérletnek nem is lett visszhangja. Amit a kötet bevezetője dicséretként hangsúlyoz: »Irodalomtörténet és kultúrhistoria mesével cukrozva«, abból mi már csak a túlcukrozott s ezért émelyítő ízeket érezzük.” (FRIED 1971: 106)⁴ A szerkesztői bevezető „mesével cukrozva” kitétele is ellentétes irányba hat, mint az író ars poeticája, hiszen ez a cukros mellékíz is egy századdal korábbi kontextust indukál.

Gergely Boriska prózaszövegei szerzőjük naiv és szentimentális pozíciójáról tanúskodnak, de a mesék szövegen kívüli valósághoz kötött világképe irreális, és az olvasók történeti tapasztalata által érvénytelenedik. A formuláiktól megfosztott meseszövegek kiüresednek, hiszen az általa oly megvetéssel említett archaikus műfaji elemek leválasztása után Gergely Boriska nem képes valódi alternatívát felmutatni (főként a *Nagyokról – kicsinyeknek* esetében). Szenteleky Kornél 1926-ban, a *Meséről* írt bírálatában a mesehagyományban elhelyezve megjegyzi, hogy ezek a történetek se nem fabulák, se nem anderseni értelemben vett mesék, ugyanis „Gergely Boriska a mában él, és a ma gyermekének mesél. Nem tudja megőrizni a meseköltés tisztaságát és talajtalanságát, az idő- és térbeli határozatlanságot, a tiszta esztétikai törekvéseket” (SZENTELEKY 1999: 135). A meséiben megképzett társadalmi illúziót a háborús-militáns szövegek világképe és beszédmódja oszlatja el és váltja fel az ötvenes években, amelyet ezután a hatvanas, hetvenes évek fordulóján kezdenek lebontani a gyerekirodalomban (BENCE 2001).

A *Mesék* kötetet az *Egy szem buza* című történet indítja. A rétegzett, több diegetikus szintet is tartalmazó szöveg narratív szituációja szerint egy öregapó mesél unokáinak, akik „nagyon értelmes, okos kis gyerekek voltak és a tanulságokat a mesékben mindig meg tudták fejteni” (GERGELY 1925: 3). A narrátor ezzel a nagyapóval beszélgeti el a tanulságos mesét, hogy végül a gyerek és a felnőtt karakterek is létrehozassanak egy-egy értelmezést, tanulságot fogalmazassanak meg a történethez, amely azután az olvasói szintre is kisugárzik. A magtörténet a szegénységtematika körül épül. A legfontosabb mesei elem ugyanakkor magát a megoldást hordozza: az isteni beavatkozás eredményeként a szegény gyerek megmenekül. A nagyapó értelmezésében is ez a „lehetetlenség” válik a meseszerkezet központi elemévé, pontosabban úgy interpretálja, hogy a mesei

⁴ Gergely Boriska *Nagyokról – kicsinyeknek* című kötetéről bővebben lásd HERÉDI 2017.

esztétikum hordozója ez a megragadhatatlan, de elképzelhető szépség.⁵ A történetek egy része mesei allegória vagy példázat, például arról, hogy „Hidd-El” lakói hogyan tanulják meg a „Mun-Ka” jelentőségét (*Hidd-El*), egy másik „mesében” Katica, egy szófogatatlan kikapós bogár jár majdnem pórul (*Katica*), de a meseiséget felülíró természettudományos világkép tablója is olvasható (*Hold-sugár kisasszony*). A *Csodapalást* szegény emberének, akármennyire is szegény volt, úgy érezte, hogy szüksége van egy 12. utódra is, hiszen csak így teljesíthető be a mesei formula, amely a boldogságot biztosítja. Gergely Boriska meséiben a szegénység kiemelt kategória, amely nem egyenlíthető ki a boldogtalansággal, nincstelenséggel, lelki szegénységgel minden történetben: „A Szépséget, a Jóságot és a Szeretetet a kunyhóban is keressétek, ne csak a kastélyokban” (GERGELY 1925: 65). A *repülő ember* című szövegben a szegénység a betegség fogalmkörébe kerül. „A középkori díszbe öltözött várkisasszony, teli ékszerekkel és a 20. század levegő embere a bőrkabátban” (GERGELY 1925: 76) találkozása a régi és új világ túlzó kontrasztját rajzolja ki. A történet narrátora a haladást képviselő Pilóta oldalán áll, ezáltal tagadva mindent, ami a mesei világ sajátja. A „középkori csodabogár” (GERGELY 1925: 80) nagyapja kastélyában él elzárva a külvilág valóságától, amely kizárólag romantikus képzetek formájában létezik számára. A Pilóta ismeri a külvilágot és annak látható és láthatatlan jelenségeit (pl. hogy a szegénység olykor rejtőzködik), felülről néző perspektívája a tudás kitüntetett helyzetébe helyezi, míg a várkisasszony középkori naiv perspektívája tágitásra szorul. A megoldás erre a kisasszony valódi mesés kincse, amely kisé leegyszerűsíti a problémát a vagyoni egyenlőtlenségekre: „De hiszen nem az emberek, a házak lesznek újak – csodálkozott a lány a pilóta beszédén. – Új otthon, új élet, új embert teremt: A szegény ember meghal, és megszületik a boldog ember” (GERGELY 1925: 85).

Míg a korábbi történetekben romantikusabb, vagy ha úgy tetszik, mesei háttér kap a szegénység, a kiemelt helyen szereplő, kötetzáró, *A repülő ember*ben radikálisabb színezetűvé komorul. Ily módon távol kerül az olyan meseire hangozt történetektől, mint a *Pindurka* című. Utóbbi egy otthonnak nevezett csillogó csodapalotában játszódik, mesekezdő formulája pedig módosul: „Egyszer volt, hol nem volt, – még Kutkykurutyujfalun is tulnan – volt egyszer egy szegény árva Örzőangyal.” (GERGELY 1925: 11). A *Pindurka* tétje is sokkal inkább gyerekdimenziójú, benne nem a társadalmi egyenlőtlenség felszámolása zajlik, hanem a gyerekolvasó félelmeinek (alvás, fürdés és főzelék) legyőzésében segítő szöveg születik.

Míg egész Jugoszláviában virágzott a népmesék kiadása, illetve a fordítási-rodalom, addig a műmesékként kategorizált, de valójában csak néhány esetben

⁵ „Ugye arról, hogy a mesének szépnek kell lennie, miként a gesztenyétől is megkívánjuk, hogy jó legyen! Már most ami a legszebb volt a mesében, ugye az, ami megfoghatatlan és amit mégis ugye milyen szépen el lehet képzelni” (GERGELY 1925: 10).

érvényesíthető címkével ellátott szövegek csekély számával találkozunk a vajdasági magyar irodalomban. Éppen ezért is annyira szembeötlő a modernizációs kudarc ezen a területen. Az 1971-es Jékely Zoltán által átírt és stilizált *Szélördög*, amelyben bácskai népmesék jelentek meg Penavin Olga gyűjtése alapján, nem is beszélhetünk valóban sikerült vállalkozásról. A nagylelkűen idesorolt szövegek többsége ugyanis nem nevezhető (mű)mesének. A *Szélördög* is modernizációs modellt állít fel, átdolgozza, transzformálja a mesei nyelvet, hogy az a korabeli olvasó szociokulturális tapasztalathálójához közelítsen. Több újszerű, „modern” elemet, új fordulatot épít be a mesékbe: „Árgyélus királyfi cigarettázik, az öreg koldus telefonál, és az ördög is vasúti szerencsétlenség megijáztatásával kísérti meg a derék legényt.” (PENAVIN–JÉKELY 1971: 155) Ez az áthelyezési művelet, a kellékek, eszközkészlet modernizálása valójában a népművészeti alkotásoktól, meséktől, balladáktól sem idegen, ameddig visszavezethetően léteznek szóbeli formájuk. A mesei alapforma, struktúra legtöbb esetben mindezek ellenére érintetlen marad. A Forum és a Móra közös kiadványaként 15800 példányban megjelentett könyv meséiben az öregapámból idős bácsi, a csárdából vendéglő lesz. Ezek a változtatások azonban a mesei szerkezetet nem érintették, a tündérmese is tündérmese maradt, a csalímese is megőrzi jellegzetességét. Kolozsi Tibor kritikájában kitér arra, hogyan változott meg maga a primer bácskai népmesekorpusz: „A bácskai népmese képanyaga bővült tehát valami valóságanyaggal, s ha esztétikailag ez nem is jelent semmit, de mindenképpen közelebb került hozzánk – éppen akkor, amikor másrészt a felnőttek irodalma olyan hatalmas léptekkel eltávolodott a valóságtól. S hogy ez a közeledés teljesebb legyen, föl-fölvillan még a hazai táj is – a mesébe beleszótt klumpa, amely közismerten bácskai tájszó, sőt még a többnemzetiségű környezet is, mert hát egyik mese hősét Pájó bácsinak hívják” (KOLOZSI 1972: 255). Ha Kolozsi Tibor meglátásait elfogadjuk, akkor részben azt az eszményt látjuk megvalósulni, amelyet Gergely Boriska hirdetett meg programjában közel fél évszázaddal korábban, mindezt a népmese természetesen közegében, organikusabb formában.

3. Második féldő

Bori Imre Arányi Jenő *A szentendrei bíró* (1934) című Mátyás király uralkodásának idején (magyarok és szerbek közös harca a török ellen) játszódó regényében jelöli ki az első gyerekkönyvnek tekinthető művet. A valódi gyerekirodalom születését pedig Debreczeni József „egy háború előtti regényének korszerűsített változatában” (BORI 2007: 325) látja, amely 1953-ban jelent meg ilyen „korszerűsített” formában. Debreczeni Budapesten született, és csak 1945 után telepedik le végleg Jugoszláviában. Az eredetileg 1939-ben megjelent *Az első féldő* szemléletében valóban előrevetíti azokat a tartalmakat, amelyek később meghatározóak lesznek az ifjúsági és gyerekirodalomban. Debreczeni a címválasztás

ellenére nem kizárólag a futballt teszi meg témájának, hanem a gyerekkor létformáját, és annak a felnőttiséggel, az étellel való találkozásának pillanataiban rögzíti. A főhős elszökik, de nem csak a család anyagi helyzete miatt, hanem mert „engem pedig valami vonz ki az életbe” (DEBRECZENI 1958: 28). A szökés motívuma majd a hetvenes évek ifjúsági regényeiben válik központi metaforává. A „korszerűsítés” (osztályharcos öntudat, sztrájk, internacionálé) ellenére a főhős, Tomi visszatér otthonába és a polgári életbe. Szintén 1953-ban jelent meg Thurzó Lajos *Tavaszi Jánoska elindul* című verses elbeszélése, amelyben az iskola induló gyermek szocializációja helyett inkább kollektivizálás zajlik, ő már felnőtt, „hasznos” (THURZÓ 1988: 18) akar lenni. A kötet eszménye a keményen dolgozó „új ember” (THURZÓ 1988: 26), és akit „vár a büszke gyárunk/ vár a munkaverseny” (THURZÓ 1988: 14).

Fehér Ferenc nem véletlenül húzza alá,⁶ az 1957-ben megjelent *Zimi Zumi bálról* (Sebestyén Mátyás) írott meglehetősen szigorú hangú, bíráló kritikájában, hogy „nálunk mindig enged néhány lyukat a nadrágszíján az, aki a gyermeknek ír” (FEHÉR 1957: 428). Sebestyén esetében főként abban látja a problémát, hogy könyvből „hiányzik témaköréből a gyermekek élete, a való, reális élet, falusi-városi motívumok és a technika olyannyira vonzó motívumai” (FEHÉR 1957: 429). A *Zimi-zumi bál* didaktikus verses meséit, narratív költeményeit (pl. „A port, sarat mindig kerüld,/ Tiszta ruhád, cipőd becsüld” „Indulnak új/ Küzdelemmel/ A pionírcsapatok.” „Boldogabb lesz, gazdagabb lesz/ S erősebb is szép hazánk” (Idézi: FEHÉR 1957: 430), Herceg János *Vas Ferkó, a vitéz kovács* című történelmi-mondai elbeszélése (1958), Major Nándor *Krumplilovacsok* (1959) és Sulhóf József *Csöpi* (1961) című könyvei követik.⁷

A fentiek közül Herceg János kötete sikerkönyvnek is tekinthető, ugyanis az 1955-ös kiadást még két újabb követette (1958, 1980). A *Vas Ferkó* az irodalmi lexikon műfaji besorolása szerint mese. Főhősét Herceg olyan módon pozicionálja a vajdasági geokulturális térben, amelyen keresztül kihangsúlyozza alakjának sokszínűségét, rámutat a változatokban élés népköltészeti jellemzőjére, és a lokális mondavilágok párhuzamosságait, átjárhatóságát is beépíti metanarrációjába. A szöveg a fenti textuális játékon túl azokról a kutatói meglátásokról is tudósít, akik „azon a véleményen vannak, hogy ez a nagy erejű, igazságos legény a nép képzeletében él csupán” (HERCEG 1958: 6). A szöveg önmagáról ugyanakkor olyan meseszöveggként nyilatkozik, amely védelmet élvez azáltal,

⁶ Mindeközben fontos gyerekirodalmi alkotója ő is a vajdasági magyar irodalomnak, akinek versein generációk nőttek fel.

⁷ Utóbbi radikálisabb irányvonalat képvisel. A történet szerint egy magyar partizánlány hal hősi halált. Mindezek nem számítottak kirívónak akkoriban, hiszen az általános óvodások és az általános iskolásoknak szóló *Mézeskalács* egyik első lapszámában is kivégeznek egy fiút a fehérgárdisták. Utolsó gondolatai nem lehettek mások, mint „Anyám...Kupa....Négylevelű lóhere...fölszabadulás.”

hogya a valóságigénnyel szemben hangsúlyozza fikciós voltát. Emellett bizonyos szerkezeti elveknek is meg akar felelni: „a mese mégiscsak mese és olyan, mint a kismalac: ha füle, farka van, akkor nincs semmi hiba.” (HERCEG 1958: 6) A történet szerint Vas Ferkó már fiatalkorában malomkövekkel játszott, azonban afféle szerény ellentoldiként nem vágyik katonai karrierre, ugyanakkor büszke figura, igyekszik mindig helyt állni: „De nem csak erős volt, hanem szép is és olyan jószívű, hogy az már csodaság.” (HERCEG 1958: 9). Az elbeszélés első konfliktusa a „nagyságos földesúr lányának” a sértődöttségéből fakad. Ő vitette el Vas Ferkót katonának, miután a kovács visszautasította közeledését. Vas Ferkó a nép tiszta fiát testesíti meg, rendíthetetlen és bemocskolhatatlan, és mint ilyen statikus hős, akinek alakját erőteljes kontrasztokkal erősíti Herceg. Az uralkodókkal való találkozás jeleneteiben építi fel a narrátor ezt az ellentétet: a hímzett papucsos, pizsamás, kövér és gyáva Mohamed fővezér, a „köhögös vénember császár” (HERCEG 1958: 41) hitvány, eltúlozott figurák. A történet második konfliktusa már nem személyes, hanem társadalmi szintű, abból adódik, hogy Ferkó nem lojális az uralkodóhoz, nem a rang, hanem az emberek szenvedése érdekli, „nem a császár miatt haragszom a törökökre. A császárt én éppúgy nem ösmerem, mint magát.” (HERCEG 1958: 32) – jelenti ki a török vezérnek. A császár uralkodóként is alkalmatlan, a népe fellázad ellene. És ahogyan egy mondából kilépő, évszázados tradíciókat, erkölcsöt hordozó és megjelenítő figura áll elé, úgy kerül napfényre a kettejük világa között tátongó szakadék (ráadásul Ferkót, a mondai hőst Fracsicusnak nevezi). A népmesei világ már csak üres gesztusokban, felejtésre kárhoztatott szokásként van jelen a császári udvarban. Herceg János ezenfelül bevezeti az irónia kategóriáját is a vajdasági magyar gyerekirodalomba. A császár nem létező lánya kezét, illetve a fele királyságát is Ferkónak szánja: „Ilyenkor az a szokás, hogy a király feleségül adja a vitézhez a lányát és hozományul a fele országát. De nekem nincs lányom. Igaz?” (HERCEG 1958: 42).

Bori Imre irodalomtörténete nem tesz említést Kopeczky László *Segítség, lopok* (1961) című művéről. Noha a Kópé álnéven is publikál Kopeczky megkerülhetetlen alakja a vajdasági magyar kultúrtörténetnek: ő fordította a *Talpraesett Tom*, vagyis a *Lucky Luke* képregényeket is. A *Segítség, lopok* regény szövegének eredetije, rádiójáték formájában már 1969-ben megjelent az *Éva naplója* című kiadványban. A humoros, burleszkszerű hangjátékból készült kisregényt is a helyzetkomikum és dialógusok szervezik. A humor beemelése, egyáltalán könnyed, viccelődő hangnemű gyerekkönyv sem a Kopeczky-regényt megelőzően, sem azóta nem igazán jellemző Vajdaságban.

A hatvanas években jelenik meg továbbá Bogdánfi Sándor: *A nagy kaland* (1961), Sulhóf József *A nagy mutatvány* (1969) című könyve is, még ha a Bogdánfi-könyv besorolása kétséges is. Bori azon a véleményen van, hogy ebben a periódusban „A gyermekkor képeinek lírikus megidézése került előtérbe” (BORI 2007: 326) Ennek az egyik legemblematikusabb példája Németh István

*Lepkelánc*⁸ (1961) című, antológiadarabokat is tartalmazó kötete. A finom, érzelmes történetek erős kontrasztban állnak egymással. A megírt történelmi tapasztalatokat (pl. zsidók elhurcolása), traumákat, a gyereklélekrajzot, az emberi kapcsolatok érzékeltetését is felvállaló szövegek között találhatóak olyan darabok is, amelyek mögül hiányzik a hitelesítő élményanyag. A nagyhatású 1969. évi regénypályázat szövegében köszön vissza majd az a lírikus, visszaemlékező (vagy azt modelláló) hang, amelyet Németh István itt megteremt: „Mellékes, hogy mit, fontos, hogy szívbe markoló legyen. Hogy aki elolvassa, azt megindítsa...” (NÉMETH 1976: 9). Bence Erika ennél még nagyobb jelentőséget tulajdonít a Németh-kötetnek: „nemcsak a gyermekkori személyes-szubtilis emlékek megjelenítésének lehetőségeit érzékelteti az írói opuson belül, de egyáltalán a modern értelemben vett gyermekirodalom tartalmainak és formáinak létrejöttét is bejelenti a jugoszláviai/vajdasági magyar irodalomban” (BENCE 2001: 31–32). Németh István könyve saját jogán is kiemelendő kötet, de egyértelműen fontos szerepet játszik a vajdasági magyar gyerekpróza alakulástörténetében éppúgy, mint az életmű egészére nézve is, ugyanis Németh továbbviszi azokat a beszédmódokat, amelyeket a *Lepkelánc* is felmutat.

4. A neutronok nem harapnak

A tudományos-fantasztikus irodalom egyes komponensei Szenteleky Kornél és Szirmai Károly novelláiban is felfedezhetőek. Mindazonáltal Kovács Sztrikó Zoltán nevéhez köthető az olyan, ma kuriózumnak tekinthető művek megírása, mint a *Fizi Karcsi kalandjai* című futurisztikus, sci-fi elbeszéléskötet (1959), *A lábfülesek bolygóján* és a *Csodálatos Bukfencia* (1961).⁹ A felsorolt művek a szépirodalom, a tudománynépszerűsítés és az ismeretterjesztő irodalom határtérületén mozognak. A meseiségből és fantasztikumból ugyanúgy táplálkoznak, mint a természettudományos világtól. Kovács Sztrikó¹⁰ azt nyilatkozta könyveiről, hogy mivel „mégiscsak a természet ismeretét terjesztem, ha így átranzponálva is, hogy emészthetőbb legyen. Ez becukrozott orvosság” (VÉKÁS 2010: 149). Az anakronisztikus ars poetica Gergely Boriska íróportréjának előszavát is felidézi, a *Fizi Karcsi kalandjainak* „üzenete” pedig *Jancsi történetek* végső tanulságát visszhangozza a munka fontosságáról („Mert csak a dolgozó az értékes ember” (KOVÁCS SZ. 1959: 53).

⁸ A könyv mérete, kiállítása a Kopeczky-kötethez nagyon hasonló, mintha egy sorozat részét képeznék.

⁹ Fontos adalék, hogy már korábban, 1956-ban megjelent Üstökös című regényes Tesla-életrajza is.

¹⁰ Foglalkozását tekintve fizikus, pedagógus, író, grafikus volt. Továbbá a Napló *Habostorta* című gyerekmellékletét írta és illusztrálta.

Fizi Karcsi kalandjainak alaptörténete gulliveriáda- és robinzonád-hibrid: Fizi Karcsi 10–15 évig egy hajón raboskodott Fizi Katóval, ezért keveset tudott a világról. Miután hajótörést szenvedtek, és elindultak felfedezőútjukra, kezdik összegyűjteni azt a tudásanyagot, amelyet később a regényben is továbbadt Fizi Karcsi. Először a Futball-szigetre kerültek, ahol a bennszülöttek gondolkodását a futball határozta meg (így a számok közül is csupán az ötöst, tizenegyest és tizenhatost ismerték). Ezután a „Kauboj-sziget” következett. Azonban itt sem lelték meg a számukra életmentő tudást: sem a háborúskodás, sem a sport nem menthette meg az életüket, az egzisztenciát, csupán a Fizika-szigeten élő „fizikai tudománya és a fizikai munka” oltalmazhatja meg (KOVÁCS SZ. 1959: 15). Az allegorikus történet zárlatában ezt még tovább fokozva egy agyagedényben parazsat is kaptak a gyerekek a szigetlakóktól. Figyelmet érdemel a szövegek közvetítette konok hit a természettudományos haladásban, ahogyan az is, miként képzelte el könyvében Kovács Sztrikó Újvidék városát az ezredfordulóra. Mindezeket túl a mai olvasó ráismerhet azokra a problémákra is, amelyek ma már globálisan foglalkoztatják az emberiséget, és amelyek a környezetszennyezésből, az atomenergia használatából, a mezőgazdasági terjeszkedésből stb. következnek (a könyvbéli pacsirta már a mezőgazdasági munkagépek dallamát sajátítja el!).

A *Fizi Karcsi kalandjainak* szövegvilága a népmesék ellenében képződik meg. Azokban a „csacsi mesékben” (KOVÁCS SZ. 1959: 5) mindenféle szörnyűség történik, amelytől a mesehallgató gyerekek napokig retteghetnek. Argumentációja a saját igazság hirdetése mellett valóságos ellenséggépet lát a mese, vagyis a „vénasszonyos babona” (KOVÁCS SZ. 1959: 6) képében. És akármennyire is mesének nevezi a narráció ezeket a történeteket, azok többségükben ellenállnak ennek. Műfajilag is sokszínű könyvről van szó: egyes részek szinte tisztán párbeszédre épülő szövegek (pl. a Nap és a Föld közötti dialógus), de találhatók benne vallomások, levelek, eredetmesék, beszámoló, „ének” és rimes prózaszövegek is. A szöveg stílusa és nyelvi megformáltsága, az alliteráló nevek burjánzása is (Foton Feri, Elektron Elemér, Áram Áron) ma már komikus hatást keltenek.

A *lábfülesek bolygóján* egységesebb, összefüggő fejezetekből áll. 1999-ben járunk a modern Újvidéken. Dušan, Dušanka Karcsi, Sári és Miska uránium-rakétáikkal („mert az urániumreaktor a leggazdaságosabb”) (KOVÁCS SZ. 1983: 5) a lábfülesek bolygójára utazik, ahol azután a történet felveszi egy kortárs YA disztópia sajátosságait: a gyerekek buktatják meg az elnyomó lábfülesek diktatórikus, kizsákmányoló rendszerét. Mindezek ellenére didaxisa legalább annyira kifejezett, akár a Fizi Karcsi-könyvé.

Beder István *Tűzkorong* (1966) című műve kiforrottabb, érett, disztópikus vonásokat mutató tudományos-fantasztikus regény, amely ifjúsági irodalom háttérmezsgyéjén mozogva, inkább az *all age* (HERMANN 2017) kategóriájával írható le. A regénybeli hidegháborús környezetben az atomenergia kétféle felhasználása is felmerül: az egyik a bombák gyártása, a másik a Csillagtűz nevű

termionukleáris kemence, amely „forradalmasítaná a termelést, csökkenthetné a munkaidőt...” (BEDER 1966: 149). Nem csupán a mai YA irodalomban felbukkanó disztópikus elemeket (pl. a regény színhelye egy elszigetelt terület, kiemelt szerepe jut a kiváltságosoknak stb.) találhatjuk meg, de az elnyomás/elnyomtatás hatalomtechnikai arzenálját is felfedezhetjük. Akárcsak a katonai hierarchia különböző szintjén álló emberek vetélkedését, ahogyan a rendszer felfalja saját gyermekeit. Khan vezértábornagy, Bard tábornagy vagy Rem tábornok mindenhová kifüggesztett fotóinak árnyékában kitelepített, megölt, megfigyelt, aktázott lakosokról, tudósokról olvasunk. „A kisember nem részese, csak játékszere a hatalomnak, parányi lény, porszem a tankok és rakétalövegek árnyékában. Intrikák és palotaforradalmak kimenetelétül függ a sorsa, mint a középkorban. Életkockázat nélkül nem tiltakozhat” (BEDER 1966: 147). Az uralkodó ideológia vallásos konnotációt kap. Khan művei, gondolatai egész polcokat töltenek meg. Dogmáinak többféle értelmezése is létezik, míg vannak olyan szereplők is, akik nem fogadják el az államvallást/ideológiát. Az egyiküknél a következőképpen artikulálódik mindez: „Add meg a vezértábornagynak, ami a vezértábornagyé! Áldozd föl egyéniségedet és munkád gyümölcsét fényes oltárán: imádd szobrát, képét, és ne vesd meg közvetlen környezetét, az államnagyok zárt és kiváltságos csoportját, mert akkor Őt veted meg. Hallgasd áhítattal az igéjét, mert Övé a hatalom és a dicsőség...” (BEDER 1966: 23).

5. Burai Jóska színre lép

A Forum 1969-es ifjúsági regénypályázata volt az az esemény a vajdasági magyar gyerekirodalom horizontján, amely az egyik legjelentősebb paradigmaváltást hozta el a prózában: a gyerekkor, a gyermeki létállapot és konfliktusok irodalmi reprezentációja kiszorította és poétikájával/esztétikájával elhalványította a háborús narratívát, vagy ahogyan Domonkos István *Via Italia!* című regényében látjuk, a társadalomkritikától sem riadt vissza. Ezen változások egy részéhez a tanulmányban már számba vett előzmények is szükségesnek mutatkoztak, másik forrásuk pedig az *Új Symposion* köré csoportosuló írók egymást támogató szellemi energiái voltak. Utóbbi bizonyítéka azoknak a szembetűnő kapcsolódási pontoknak a jelenléte, amelyek például Gion Nándor *Engem nem úgy hívnak* című regényét kapcsolja textuálisan Végel Lászlónak az egész korszakot meghatározó *Egy makró emlékiratai* című művéhez. De Burai J., Gion későbbi fontos hőséneke neve is Domonkos kisregényében hangzik el először mint a főhős álneve. A pályázat eredményeként kilenc ifjúsági regény jelent meg 1970–71-ben a Forum gondozásában, több esetben a budapesti Móra Kiadóval közösen. A mennyiségileg és minőségileg is kiteljesedő gyerekirodalom tehát csak 1969 után jött létre Vajdaságban, valószínűsíthetően nem függetlenül a társadalmi mozgásoktól.

Kiadások

- BEDER István 1966. *Tűzkorong*. Forum, Újvidék
- BOGDÁNFÍ Sándor 1961. *A nagy kaland*. Forum, Újvidék
- DEBRECZENI József 1958. *Az első félidő*. Testvériség Egység, Noviszád
- GERGELY Boriska 1926. *Mesék*. A szerző kiadása, Léderer Manó, Sztara Kanizsa
- GERGELY Boriska 1933. *Nagyokról – kicsinyeknek*. Jugoszláviai Magyar Könyvtár, Szubotica–Noviszád
- HERCEG János 1958. *Vas Ferkó*. Második kiadás. Testvériség Egység, Noviszád
- KOPECZKY László 1961. *Segítség, lopok*. Forum, Újvidék
- KOVÁCS SZTRIKÓ Zoltán 1959. *Fizi Karcsi kalandjai*. Forum, Újvidék
- KOVÁCS SZTRIKÓ Zoltán 1983. *A lábfülesek bolygóján*. Forum, Újvidék
- MAJOR Nándor 1959. *Krumplilovacsok*. Forum, Újvidék
- MÁRTON Mátyás 1925. *Jancsi történetek*. Szent Antal Nyomda és Irodalmi Vállalat, Szubotica
- NÉMETH István 1961. *Lepkelánc*. Forum, Újvidék
- PENAVIN Olga–JÉKELY Zoltán 1971. *Szélördög*. Móra–Forum, Budapest–Újvidék
- SEBESTYÉN Mátyás 1957. *Zimi Zumi bál*. Testvériség Egység, Újvidék
- SULHÓF József 1961. *Csöpi*. Forum, Újvidék
- SULHÓF József 1969. *A nagy mutatvány*. Móra–Forum, Budapest–Újvidék
- THURZÓ János 1988. *Tavaszi Jánoska elindul* (negyedik kiadás). Tankönyvkiadó Intézet, Újvidék

Irodalom

- BENCE Erika 2001. Szakaszok és törekvések. In: *Híd*, 1–2., 29–39.
- BORI Imre 2007. *A jugoszláviai magyar irodalom története*, Forum, Újvidék
- CSÁKY S. Piroska 1988. *Vajdasági magyar könyvek 1918–1941*. Forum, Újvidék
- FEHÉR Ferenc 1957. Egy könyvről és gyermekirodalmunk alapvető kérdéseiről. In: *Híd*, 6., 427–431.
- FEJŐS Sándor 2018. *Művelődés és kultúra a dualizmus kori Magyarországon (1867–1918)*. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/9963/1/Doktori%20dissz.%20fejossandor_ildijav.pdf (2019. 03. 26.)
- FEKETE J. József 2003. Előlegezett bizalom a gyermekirodalomnak. In: *Üzenet*, 4., <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/85/fekete.html> (2019. 03. 26.)
- FRIED István 1971. „ÜZEN A VAJDASÁG”. In: *Hungarológiai Közlemények*, 9., 101–107.
- GERGELY Boriska 1983. Hogyan mesélünk? In: *Ugart kell történnünk. Válogatás a Vajdasági Írásból*. Forum, Újvidék, 146–148.
- HERÉDI Károly 2017. Író-apokrifek. In: *Híd*, 7., 76–83.

- HERMANN Zoltán 2017. Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez. In: *Mesebeszéd. A gyerek és ifjúsági irodalom kézikönyve*. FISZ, Budapest
- KOLOZSI Tibor 1972. Közelebb a valósághoz. In: *Üzenet*, 4., 253–256.
- NÉMETH István 1976. Vallomás. In: *Lepkelánc*. Bővített kiadás, Forum, Újvidék
- SZENTELEKY Kornél 1943. *Irodalmi levelei 1927–1933*. Sajtó alá rendezte és bevezetéssel ellátta: Bisztray Gyula és Csuka Zoltán. Szenteleky Társaság, Zombor, Újvidék
- SZENTELEKY Kornél 1999. P. Gergely Boriska: Mesék. In: Sz. K.: *Új életformák felé*. Forum, Újvidék, 134–135.
- VÉKÁS János 2010. Kovács Sztrikó Zoltán In: V. J.: *Utak*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 139–160.

SZERZŐK

Angyalosi Gergely (1953) CSc, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének nyugalmazott főmunkatársa, a Debreceni Egyetem Esztétika és Etika Tanszékének vezetője, egyetemi tanár. Kutatási területei: a magyar kritikai és irodalomtudományos gondolkodás a modernitásban, 20. századi kritikátörténet, a kortárs francia filozófia és esztétika fő irányai, irodalom és dekonstrukció. Könyvei: *A lélek lehetőségei* (Akadémiai Kiadó, 1986); *A költő hét bordája* (Latin Betűk, 1996); *Roland Barthes, a semleges próféta* (Osiris Kiadó, 1996); *Kritikus határmezsgyén* (Csokonai Kiadó, 1999); *Romtalanítás* (Kijárat Kiadó, 2004); *Ignotus-tanulmányok* (Universitas Kiadó, 2007); *A minta fordul egyet* (Kijárat Kiadó, 2009); *Rejtett fényforrások* (Kijárat Kiadó, 2015); *Dekonstrukció és esztétika* (Kronosz Kiadó, 2018). Díjak: MTA Nívódíj (1989); József Attila-díj (1997); Alföld-díj (1998); Széchenyi Professzori Ösztöndíj (1998–2001); Kosztolányi-díj (1999); Déry-jutalom (2000); Pro Literatura-díj (2001); Pro Renovanda Cultura Hungariae Nemes Nagy Ágnes-díj (2004); A Szépírók Társaságának díja (2005); Komlós Aladár-díj (2006); A Magyar Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztje (2007); Széchenyi-díj (2009); Toldy-díj (2013).

Balassa Péter (1947–2003) DSc, a filozófiai tudományok kandidátusa, irodalomtörténész, esztéta, kritikus, egyetemi tanár (Színház- és Filmművészeti Főiskola, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, ELTE Bölcsészettudományi Kar esztétika szak). Az MTA Filozófiai Intézetének munkatársa (1972–1973), az Újhold Évkönyv főmunkatársa, a *Jelenkor*, a *Vigilia* és a *Pannonhalmi Szemle* szerkesztőbizottsági tagja. Néhány könyve a sok közül: „*Mint egy nyitott borotva*”. *Georg Büchner Woyzeck töredékéről* (Magyar Színházi Intézet, 1981); *A színeváltozás. Esszék* (Szépirodalmi, 1982); *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózáinkról, 1978–1984* (Tankönyvkiadó, 1985); *A látvány és a szavak. Esszék, tanulmányok 1981–1986* (Magvető, 1987); *A másik színház* (Szépirodalmi, 1989); *Hiába: valóság. Civilpróza* (Jelenkor, 1989); *Szabadban* (Liget Műhely Alapítvány, 1993); *Halálnapló* (Jelenkor, 1993); *Majdnem és talán* (T-Twins–MTAK Lukács Archívum, 1995); *A bolgár kalauz. Tanulmányok, esszék* (Pesti Szalon, 1996); *Nádas Péter* (Kalligram, 1997). Díjai: Aszú-díj (1981); Bölöni-díj (1988); Örley-díj (1988); A Művészeti Alap irodalmi díja (1988); Az Év Könyve-díj (1988); József Attila-díj (1989); IRAT-nívódíj (1990); Déry Ti-

bor-díj (1993); Üveggolyó-rend (1995); Kosztolányi Dezső-díj (1994); Pro Literatura-díj (1999); Alföld-díj (1999); Nemes Nagy Ágnes-díj (2002).

Bányai János (1939–2016) 1964-től az Újvidéki Egyetem oktatója; 1992–2006 a Magyar Tanszék vezetője. 1967–1969 az *Új Symposion*, 1976–1984 a *Híd* folyóirat főszerkesztője. 1983–1987 között a Forum Könyvkiadó felelős szerkesztője, 1987–1991 vezérigazgatója. 1996–2000 között a Zombori Tanítóképző Kar, 1998-tól a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2000-től pedig a Belgrádi Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének vendégtagjára, tanszékvezetője. 1998-tól a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja, 2012-től a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia levelező tagja. Meghatározó szerepet játszott a magyar és délszláv irodalmak (egyebek mellett Füst Milán, Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Weöres Sándor, Petri György, Tandori Dezső, Danilo Kiš, Ivo Andrić, Aleksandar Tišma, Miroslav Krleža életművének) értékelésében. Főbb művei: *Álarc felett a nyári nap* ([elbeszélések] Forum, 1961); *Bonyolult örömök* (Forum, 1964); *Súrlódás* ([regény] Forum, 1969); *A szó fegyelme* (Forum, 1972); *Könyv és kritika I–II.* (Forum, 1973, 1977); *B. Szabó György* ([képzőművészeti monográfia] Forum, 1978); *Talán így* (Forum, 1995); *Kisebbségi magyaróra* (Forum, 1996); *Hagyománytörés* (Forum, 1998); *Mit viszünk magunkkal?* (Forum, 2000); *Egyre kevesebb talán* (Forum, 2003); *A védett vesztes* (Forum 2006); *Zaštićeni gubitnik* (Adresa, 2008). *A felfedező. Esszék, tanulmányok Bori Imréről* (Forum 2009); *Költő(k), könyve(k), verse(k)* (Forum, 2010); *Író(k), könyv(ek), prózá(k) I–II.* (Forum, 2014); Fontosabb díjai: Szenteleky Kornél Irodalmi Díj (1975); Alföld-díj (1993); Híd Irodalmi Díj (1995, 1998, 2000, 2006); Komlós Aladár-díj (2000); József Attila-díj (2001); Pro Literatura (2001); Nemes Nagy Ágnes-díj (2004); Déry Tibor-díj (2007); a Vajdasági Íróegyesület-életműdíja (2007).

Bence Erika (1967) az irodalomtudomány doktora, egyetemi rendes tanár. 2006–2019 között a belgrádi Tankönyvkiadó Intézet magyar nyelvű 7. osztályos tankönyvcsomagjának szerzője. 2007–2016: a *Létiünk* társadalomtudományi-kulturális folyóirat fő- és felelős szerkesztője. 2006–2016: a *Jó Pajtás Gyöngyhá-lász* című irodalmi rovatának szerkesztője. 2017-től a *Családi Kör* című hetilap irodalmi rovatának szerkesztője. 2019-től a *Tanulmányok* tudományos folyóirat főszerkesztője. Könyvei: *Utazások Posztmonarchiában. Kulturális kontextusok. Elemzések, bírálatok a magyar irodalom köréből* (Életjel Kiadó, 2018); *Miért sír Szulimán? Elemzések, bírálatok a magyar irodalom köréből* (Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, 2017); Erika Bence–Ferenc Németh: *Individual and Society.* (ETHOSZ–Virágmandula, 2016); *Virtuális irodalomtörténet* (Gondolat Kiadó – Iskolakultúra, 2015); *Arachné szőnyege. A magyar irodalom alakulástörténeti „szövevénye” a XVIII. század végétől napjainkig* (BTK – VMFK, 2012); *A múlt horizontja. A történelmi regény műfaji változatai a XIX. századi magyar iro-*

dalomban (Forum, 2011); *Másra mutató műfajolvasás. A vajdasági magyar történelmi regény a XX. század utolsó évtizedében* (Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, 2009); *A XX. század metaforái. Értelmezések, elemzések, bírálatok a magyar irodalom köréből* (zEtna, 2008); *A kert árnyéka. Tanulmányok, esszék, kritikák* (Forum, 2007); *Családszótár A–Sz* ([regény], Concord Média Rt., 2007); *Ibolya utca. Novellák* (Forum, 2001); *Szemközt a művel. Tanulmányok, esszék, kritikák* (Életjel, 1999); *Könyvkereskedés. Tanulmányok, esszék, kritikák* (Életjel, 1997); *Díjak: Üzenet-díj* (1996); *A Cédrus Művészeti Alapítvány Nívódíja* (2009).

Béládi Miklós (1928–1983) irodalomtörténész, az MTA doktora. 1955-től két éven át az ELTÉ-n tanított, 1956 és 1960 között az akkor alakult Magvető Kiadó irodalmi vezetője volt. 1956-tól haláláig az MTA Irodalomtörténeti, utóbb Irodalomtudományi Intézetében dolgozott, tudományos főmunkatársként, illetve a Modern Magyar Irodalmi Osztály vezetőjeként (1973–1978). 1963 és 1971 között az Intézet *Kritika* című folyóiratának rovatvezetője, 1972-től haláláig a *Kortársaink* című monográfia-sorozat társszerkesztője, 1979-től haláláig a *Hungarológiai Közlemények* felelős szerkesztője, 1981-től ugyancsak haláláig a *Literatura* élén állt. Bodnár Györggyel együtt szerkesztője volt *A magyar irodalom története 1905-től napjainkig* (1967) című kézikönyvnek. Részben életében, részben posztumusz megjelent munkája az 1945 utáni irodalmat feldolgozó *A magyar irodalom története, 1945–1975* című összefoglaló sorozat I., az irodalmi élet és kritika történetét bemutató kötete, II., a költészetet tárgyaló kötete és a IV. kötet, amely a határon túli magyar irodalomról ad összefoglalást (1981, 1984²; 1986; 1982). Halála után jelent meg a Pomogáts Bélával közösen szerkesztett *Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde dokumentumai. I–II.* című válogatása. Önálló tanulmánykötetei: *Érintkezési pontok* (1974); *Válaszutak* (1983); *Értékváltozások* (1986).

Bori Imre (1929–2004) 1952 és 1956 között a csókai általános iskola, 1956 és 1960 között a szabadkai tanítóképző tanára. 1960-tól az Újvidéki Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének tanársegédje, 1964-től egyetemi docense, 1969-től rendkívüli egyetemi tanára, 1971-től rendes egyetemi tanára. 1979–1981 között a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének igazgatója. 1990-től a Magyar Tudományos Akadémia külső tagja, ugyanezen évtől a Vajdasági Tudományos és Művészeti Akadémia rendes tagja. A 1984–2004 között a *Híd* főszerkesztője; 1970–1982 között a *Tanulmányok*, 1979–1981 között a *Hungarológiai Közlemények* szerkesztője. Főbb kutatási területei: a vajdasági magyar irodalom; a magyar és a délszláv irodalmak kölcsönhatása; a magyar irodalmi avantgárd jelenségrendszer, Ivo Andrić, Fehér Ferenc, Kassák Lajos, Juhász Ferenc, Miroslav Krleža, Krúdy Gyula, Móricz Zsigmond, Nagy László, és Radnóti Miklós, Sinkó Ervin munkássága. Főbb művei: *Eszmék és látomások* (Forum 1965); *Radnóti Miklós költészete* (Forum 1965); *Két költő* (Juhász Ferenc,

Nagy László (Forum 1967); *Kassák irodalma és festészete* (Körner Évával, Magvető, 1967); *A jugoszláviai magyar irodalom története 1918–1945* (Forum, 1968); *A magyar irodalmi avantgarde története I–III.* (Forum, 1968–1971); *Irodalmak, kölcsönhatások, kapcsolattörténeti tanulmányok* (Forum 1971); Márciusi zsoltár. *A jugoszláviai magyar avantgarde költészet* (antológia, Forum, 1973); *Fridolin és testvérei* (Forum, 1976); *Miroslav Krleža* (Forum, 1976); *Szövegértelmezések, írások versekről, prózáról* (Forum, 1977); *Sinkó Ervin: Vándorbotom meg-megtorpan* (Forum, 1977); *Fehér Ferenc* (Forum, 1978); *Krúdy Gyula* (Forum, 1978); *Varázslók és mákvirágok* (Forum 1979); *Balázs G. Árpád* (Forum, 1980); *Sinkó Ervin* (Forum, 1981); *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története* (Forum, 1982); *Móricz Zsigmond prózája: értelmezési kísérlet* (Forum, 1983); *A magyar irodalom modern irányai I–II.* (Forum, 1985–1989); *Kosztolányi Dezső* (Forum, 1986); *Ivo Andrić* (Forum, 1992); *Szenteleky Kornél* (Forum, 1994); *Hétről hétre* (Forum, 1998); *Szociográfiák nyomában* (Forum, 1998); *A jugoszláviai magyar irodalom története* (Forum, 1998); *Identitáskeresőben* (Forum, 2000); *Krónikák írókról, könyvekről* (Forum, 2000); *Ember, táj, történelem* (Forum–Agapé, 2001); *Ezredéve itt. Délvidéki olvasókönyv* (Forum, 2004); *József Attila költészete* (Forum, 2005); *Radnóti Miklós költészete* (Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2009). **Fontosabb díjai:** Híd Irodalmi Díj (1965, 1969, 1971); Szenteleky Kornél Irodalmi Díj (1973); Pro Cultura Hungarica (1995); a Vajdasági Írósegysület életműdíja (1999); Széchenyi-díj (2003).

Csányi Erzsébet (1956) az irodalomtudomány doktora, egyetemi rendes tanár (2011–), tanszékvezető (2012–2018). Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium (VMFK), Újvidék, elnök (2001-től). Kontextus-projektum, a tartományi tudományügyi és technológiafejlesztési titkárság kiemelt jelentőségű projektje, projektvezető (2006–2015). Könyvek: *Szövegvilágok: a fikció fölénye* (Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1992); *A regény öntudata. Meta-narráció a jelenkori magyar és szerb regényekben* (Forum–Uroboros, 1996); *Világírodalmi kontúr* (Forum–Iskolakultúra, 2000); *Farmernadrágos próza vajdasági tükrökben. A vajdasági magyar jeans-próza természetrajza* (Bölcsészettudományi Kar–Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2010); *Lírai szövegmezők. Vajdasági magyar versterek, kultúraközi kontextusok* (VANU, 2010); *A VMTDK tíz éve. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia.* Írta és szerkesztette Csányi Erzsébet (Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2011). Díjak: Herczeg János Irodalmi Díj (1999); Arany János-érem (2012); Kiváló TDK Szervezői Díj (2015); Tehetségek Szolgálatáért Életműdíj (2016).

Danyi Magdolna (1950–2012) 1974 és 1980 között az *Új Symposion* főszerkesztője, 1983-tól 1985-ig a *Híd* folyóirat szerkesztője. 1985-től tanársegéd, 1990-től docens az Újvidéki Egyetem magyar tanszékén. Ösztöndíjasként két éven keresztül a németországi Bielefeldben posztgraduális tanulmányokat folytatott.

Fontosabb kutatási területei: Czóbel Minka és Pilinszky János munkássága; költői és fordítói tevékenysége egyaránt jelentős. Főbb művei: *Sötéttség* ([versek] Forum, 1975); *Czóbel Minka* (Forum, 1980); *Rigólesen* ([versek] Forum, 1988); *Paul Célan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez* (Forum, 1988); *Palicsi versek* ([versek] Forum, 1996); *Értelmezések* (Szabadegyetem–Forum, 2010); *Enyhület és felröppenés. Összegyűjtött versek* (Forum–Életjel, 2013). Díjak: Sinkó Ervin-díj (1972); Üzenet-díj (1994); Híd Irodalmi Díj (1996).

Deczki Sarolta (1977) PhD, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos munkatársa, kritikus, tanár. Doktori fokozatát filozófiából szerezte, a husserli fenomenológia válság-konceptiójáról írt disszertációjával. Kutatási területek: modern magyar irodalomtörténet, kortárs próza (különösen Tar Sándor életműve), a német irodalom magyar recepciója, az ügynökkérdés az irodalomban. Könyvei: *Fordított világ* (Szépmesterségek Alapítvány, Műút-könyvek, 2016); *Meredek sziklagerincen: Husserl és a válság problémája* (L'Harmattan, 2014); *Az érzékiség dicsérete* (Kalligram, 2013). Díjai: Bolyai-ösztöndíj (2017).

Dérczy Péter (1951) irodalomtörténész, kritikus, újságíró, szerkesztő. Számos tanulmánya jelent meg a 20. századi magyar irodalomról, különösen a századforduló novellisztikájáról, valamint kortárs prózai művekről. 1978–1980 között a *Kritika* munkatársa volt, majd 1980–1982 között az Országos Széchényi Könyvtárban dolgozott. 1983–1984 között a Magyar Nemzet szerkesztőségének, majd 1984–1991 között a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének munkatársa. 1991–1994 között a *Magyar Napló* főszerkesztője, majd az *Élet és Irodalom* szépprózarovatának szerkesztője lett. Könyvei: *Vonzás és választás* (Alföld könyvek, Csokonai Kiadó, 2004); *Töredékek a történetről. Tanulmányok, esszék, műelemzések* (Műút könyvek, 2011); *Közzt. Orbán Ottó költészetéről* (Magvető, 2016). Díjai: Móricz-ösztöndíj (1981); Soros-ösztöndíj (1993); Pro Literatura-díj (1997); NKA alkotói ösztöndíj (2000); József Attila-díj (2007); Alföld-díj (2007); Litera Napló-díj (2009); Komlós Aladár-díj (2012); Artisjus Irodalmi Díj (2017).

Erdődy Edit (1946–2010) Csc. 1973-ban bölcsészdoktorrá avatták (*Szabó Magda*, kismonográfia). 1993-tól az irodalomtudomány kandidátusa. 1970-től négy évtizeden át az MTA Irodalomtudományi Intézetében dolgozott, a Modern Magyar Irodalmi Osztály főmunkatársaként. Kutatási területe a 20. század elejének magyar drámai irodalma és az 1945 utáni magyar prózairodalom volt. Könyvei: *Mándy Iván* (Balassi Kiadó, 1992); *Molnár Ferenc: A Pál utcai fiúk* (Akkord Kiadó, 2005); *Kertész Imre* (Balassi Kiadó, 2008).

Faragó Kornélia (1956) az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Tanszékének professzora. 2016-tól a Szerb Matica Irodalom és Nyelvtu-

dományi Osztályának választmányi tagja, Szerb–magyar kulturális kapcsolatok elnevezésű projektjének vezetője. 2000–2015 között a belgrádi Filológiai Kar Hungarológia Tanszékének vendégtanára. 2005–2009-ig a *Híd* folyóirat főszerkesztő-helyettese, 2009–2017-ig főszerkesztője. 1991-ig a zágrábi Miroslav Krleža Jugoszláv Lexikográfiai Intézet munkatársa, a Jugoszláv Enciklopédia magyar nyelvű kiadásának szerkesztője. Kutatási területei: narratológia, térpoétika, a 20. század magyar és szerb irodalma. Könyvei: *Térrányok, távolságok. Térdimanizmus a regényben* (Forum, 2001); *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai* (Forum, 2005); *Dinamika prostora, kretanje mesta. Studije iz geokulturalne naratologije* (Stylos, 2007); *A viszonyosság alakzatai. Komparatív poétikák, viszonylati jelentéskörök* (Forum, 2009); *Idők, terek, intenzitások. Teoretikus tanulmányok, szövegértelmezések* (Forum, 2016). Újabb antologikus válogatásai, szerkesztései: *Autoportret s novelom. Panorama savremene vojvođanske mađarske novele* (Vickó Árpád ford., Forum, 2017); Bányai János: *Különös effektusok. Képzőművészeti írások* (Forum, 2019); Tolnai Ottó: *Drhturavi samuraj. Lična pinakoteka* (Vickó Árpád ford., Forum, 2019). Díjak, ösztöndíjak: Schöpflin Aladár Kritikus Ösztöndíj (2005); Híd Irodalmi Díj (2006); Déry Tibor-díj (2010); Híd Irodalmi Díj (2010); Szenteleky Kornél Irodalmi Díj (2015).

Földes Györgyi (1970) PhD, 2005-től az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos segédmunkatársa, majd munkatársa, 2016-tól a *Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* főszerkesztője, főiskolai, majd egyetemi oktató (2000–2004, Eszterházy Károly Főiskola, Eger, 2009–2018, Pannon Egyetem, Veszprém). Kutatási területei: modern magyar és francia irodalom, avantgárd, irodalomelmélet, gender studies, test-reprezentációk. Könyvei: *„Hadüzenet minden impresszionizmusnak...”*. *A Vasárnapi Kör és az 1910-es évek magyar avantgárdjának impresszionizmusellenessége* (Széphalom Könyvműhely, 2006); *Textus, szimbólum, allegória. Szimbólumelvű poétika a klasszikus modernségben* (MIT, 2012); *Test-szöveg-test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban* (Kalligram, 2018). Fordította többek között Michel Tournier, Emmanuel Carrère, Marie NDiaye és André Breton szépirodalmi műveit, illetve Paul Ricœur, Starobinski, Claude Lévi-Strauss, Bernard-Henri Lévy elméleti szövegeit. Ösztöndíjak: TEMPUS, Université Libre de Bruxelles (1993), Séjour Scientifique de Haut Niveau, Paris (2002).

Gerold László (1940–2016) 1971-től egyetemi tanársegéd, 1982-től egyetemi docens, 1988-tól rendkívüli egyetemi tanár, 1995–2007 között rendes egyetemi tanár az Újvidéki Egyetemen. 1983 és 1991 között a Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék vezetője. 1995 és 2000 között a Zombori Tanítóképző Kar, 2000-től pedig a Belgrádi Egyetem Filológiai Karának vendégtanára. 1964 és 1971 között a *Magyar Szó* munkatársa. 1986 és 2003 között a *Híd* folyóirat kritikarovatának szerkesztője, 2005–2008 között a folyóirat főszerkesztője. 1991 és 1994 között

a *Tanulmányok* főszerkesztője, 1995-től a Hungarológiai Közlemények főszerkesztője. Főbb kutatási területei: 19. és 20. századi magyar irodalom- és színház-történet; vajdasági magyar drámatörténet; dráma és színjátszás Szabadkán a 19. században; a magyar irodalmi avantgárd; Gion Nándor életműve. Főbb művei: *Rólunk is vallanak. Adalékok az értelmiség szociográfiai-szociológiai vizsgálatához* (Forum, 1970); *A szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970* (Forum, 1970); *Színház a nézőtérrel* (Forum, 1983); *Színházesszék* (Forum, 1985); *Száz év színház. Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században* (Forum, 1990); *Meglelt örökség* (Forum, 1994); *Legendák és konfliktusok. Tanulmányok és esszék a 20. századi magyar irodalomról* (Forum, 1997); *Drámakalauz. Tanulmányok, esszék és színikritikák jugoszláviai magyar drámákról és előadásairól* (Forum, 1998); *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon 1918–2000* (Forum, 2001); *Léthuzatban* (Forum, 2004); „Itt állok a rónaközépen” (Forum, 2005); *Így létünk* (Forum, 2006); *Átírás(s)ok(k)* (Forum, 2008); *Gion Nándor* (Kalligram, 2009); *Vajdasági magyar irodalmi lexikon, 1918–2014* (Forum, 2016); *Színházi jövő-s-menés* (Forum, 2019). Díjai: Szenteleky Kornél Irodalmi Díj (1980); Híd Irodalmi Díj (1990, 2001); Palládium-díj (2004); Sterija-díj (2011).

Harkai Vass Éva (1956) az irodalomtudomány doktora. 1986-tól tanársegéd, docens (1999), egyetemi rendkívüli (2004), majd egyetemi rendes tanár (2009) az Újvidéki Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén. 2000 és 2012 között vendégtanár a Belgrádi Egyetem Filológiai Karának Hungarológia Tanszékén. 1980 és 1986 között szakfordító Topolyán. A hetvenes évek második felében az *Új Symposion* szerkesztőbizottsági tagja, később a *Híd* főmunkatársa, 2005 és 2009 között a *Hungarológiai Közlemények* főszerkesztője. Az MTA köztestületi tagja, tagja a Nemzetközi Magyarságtudományi Társaságnak, a Magyar Írószövetségnek, a Szépirok Társaságának és a Vajdasági Írók Egyesületének. Irodalomtörténész és költői tevékenysége egyaránt jelentős. Tanulmány- és kritikakötetek: *Ezredvégi megálló* (Forum, 1998); *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban* (Forum, 2001); *Rések és korosztályok* (Forum, 2005); *Tolsztoj és Kierkegaard Berlinben* (Forum, 2007); *Sárszegtől délre* (Lavik 92 – Timp, 2009); *Verstörténések* (Forum, 2010); *Szív és nők, igen és nem. Írások Kukorelyly Endréről* (Forum, 2012); Verseskötetek: *Nyárkisülések* (Forum, 1979); *Kedves Kávai M.!* (Forum 1999); *A város bejáratánál* (Forum, 2003); *Mi volt szép C.-ben?* (Forum, 2008); *Ami feltárul s ami nem. Naplóversek* (Forum, 2013); Próza-kötet: *Így élünk. Revoltpróza* (Forum 1997). Díjak: Szirmai Károly Irodalmi Díj (1998); Híd Irodalmi Díj (2008 és 2013); Koncz István Irodalmi Díj (2014).

Herédi Károly (1987) a SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. A *Híd* folyóirat gyermekirodalmi szerkesztője. Kutatási területe: a modern magyar irodalom története, kortárs gyermekirodalom. Fontosabb publikációk: *A vajdasági gyerek- és ifjúsági irodalom jelenségei (2015–2018)*. „...kézifé-

kes fordulást is tud”, Tempevölgy, 2018, 158–172; *Dr. Seuss magyar hangja(i)*. Híd, 2016/9, 60–68; *Vajdasági gyerekkönyvek – 2014*, Híd, 2015/11, 87–96; *Körtörténet (Drogfüggőség, halálélmény és betegség narratíva a kortárs magyar gyermekirodalomban)*, Híd, 2015/3, 42–48; *Az ifjúsági regény (arany)kora. Az újvidéki Forum Könyvkiadó 1969. évi ifjúsági regénypályázata, körülményei és hatása*, Studia Litteraria, 2019/1–2. Ösztöndíjak: CEEPUS-ösztöndíj (Bécsi Egyetem, 2009), Schöpflin Aladár Kritikai Ösztöndíj (2015).

Hózsza Éva (1953) 2001 óta az irodalomtudományok doktora, 2011-től egyetemi rendes tanár. 2000-ben kezdte meg munkáját az újvidéki Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéken. Jelenleg a szabadkai Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar tanára, egyharmad munkaidővel pedig az újvidéki Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék oktatója. Kötetei: *A novella új neve. Mátyás Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése* (Forum, 2003); *Idevonzott irodalom* (Grafoprodukt, 2004); *A novella Vajdaságban* (Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2009); *Csáth-allé és kitérők* (Életjel, 2009); *Melyik Kosztolányim?* (Életjel, 2011); *Mesterségem: irodalomtanár* (Életjel, 2013); *A móló hangja* (Életjel, Szabadka, 2015); Díjai: Pro Urbe Díj (Szabadka, 2005); A tehetségek szolgálatáért tanári életműdíj (2014); Arany János érem (2016).

Juhász Erzsébet (1947–1998) író, kritikus, irodalomtörténész, az irodalomtudomány doktora. 1970–1975 újságíró, 1975–1985 az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének könyvtárosa, 1985–1998 tudományos munkatársa, 1991-től docens, 1996-tól egyetemi rendkívüli tanár. A topolyai Juhász Erzsébet Könyvtár felvette a nevét. Főbb művei: *Fényben fénybe, sötétben sötétbe* ([elbeszélések], Forum, 1975); *Homorítás* ([regény], Forum, 1980); *Gyöngyhalászkok* ([elbeszélések], Forum, 1984); *Műkedvelők* ([regény], Forum, 1985); *Nagyapáti Kukac Péter* ([képzőművészeti monográfia Csernik Attilával], Forum, 1985); *Senki, sehol, soha* ([novellák] Forum, 1992); *Állomáskeresőben* (Jelenkor, 1993); *Tükörképek labirintusa* (Forum, 1996); *Úttalan utaim* ([próza] Forum 1998); *Határregény* ([regény], Forum, 2001). Díjai: Sinkó-díj (1975); Híd Irodalmi díj (1992); Szirmai Károly Irodalmi Díj (1992); Üzenet-díj (1997).

Kálmán C. György (1954) CSc, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos főmunkatársa (2019 óta nyugdíjas), egyetemi tanár (PTE, 2012 óta nem aktív). Kutatási területek: irodalomelmélet, modern magyar irodalomtörténet, avantgárd. Könyvei: *Az irodalom mint beszédaktus* (Akadémiai, 1990); *Te rongyos (elm)élet!* (Balassi, 1998); *Mű- és valódi élvezetek* (Jelenkor, 2008); *Élharcok és arcélek* (Balassi, 2008); „*Dehogyan terem citromfán*” (Balassi, 2019). A BUKSZ és a *Literatura* szerkesztője. Díjai: Kanyó Zoltán emlékdíj (1989), Széchenyi Professzori Ösztöndíj (1997); Soros kritikus díj (1999); Alföld-díj (2000); Szépirok Társasága-díj (2003, kritikus kategória).

Kappanyos András (1962) DSc, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos tanácsadója, 2014-től osztályvezetője, egyetemi tanár (Miskolci Egyetem), 2016–17-ben az Indiana University (Bloomington) vendégprofesszora. Kutatási területek: modern magyar irodalomtörténet, nemzetközi avantgárd művészet, modern angolszász irodalomtörténet, kulturális fordítástudomány. Könyvei: *Bajuszbögre, lefordíthatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Balassi, 2015); *Hová tűnt a huszadik század? Tanulmányok* (Balassi, 2013); *James Joyce: Ulysses* (Talentum Műelemzések, Gabo–Akkord, 2011); *Tánc az élen: Ötletek az avantgárról* (Opus, Balassi, 2008); *A magyar irodalom képes atlasza* (Holnap, 2008); *Kétséges egység: Az Átokföldje, és amit tehetünk vele* (Janus/Osiris–Balassi, 2001). Szerkesztésében jelent meg 1997 és 2012 között James Joyce részben újr fordított, válogatott életműve, emellett T. S. Eliot, Carol Ann Duffy, Ezra Pound, Sarah Kane és mások műveit fordította. Díjai: Zoltán Attila-díj (1998); Bolyai-ösztöndíj (1998); Hauser Arnold-díj (2008); Alföld-díj (2015).

Kulcsár Szabó Ernő (1950) DSc, az MTA rendes tagja, az ELTE BTK professzora, az *Irodalomtörténet* szakfolyóirat főszerkesztője, az ELTE Bölcsészettudományi Doktori Tanácsának elnöke, az MTA–ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport vezetője. Kutatási területei: irodalmi medialitás a modernségben, irodalmi hermeneutika, költészettörténet, kultúratudomány. Könyvei: *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján* (2019); *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben* (2010); *Szöveg, medialitás, filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben* (2004); *Irodalom és hermeneutika* (2000); *A megértés alakzatai* (1998); *Beszédmód és horizont* (1996); *Esterházy Péter* (1996); *Történetiség – megértés – irodalom* (1995); *Az új kritika dilemmái* (1994); *A magyar irodalom története 1945–1991* (1993); *Műalkotás – szöveg – hatás* (1986); *A zavarba ejtő elbeszélés* (1984). Szerkesztésében jelent meg a *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2013) című kézikönyv. Az utóbbi években társszerkesztője volt a *Média- és kultúratudomány* (2018), *Hungarian Perspectives on the Western Canon* (Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2017), *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái* (2017), *Metafilológia 2.* (2014), *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten* (Heidelberg 2011), *Filológia – nyilvánosság – történetiség* (2011) című köteteknek. Díjai: Alföld-díj (1978, 1992); Móricz-ösztöndíj (1981); Kortárs-díj (1991); a Művészeti Alap irodalmi díja (1992); Széchenyi-díj (2012).

Losoncz-Kelemen Emese (1990) a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájában szerzett abszolutóriumot. A Forum Könyvkiadó és a Magvető Kiadó munkatársa. A *Híd* folyóirat kritikarovatának szerkesztője. Fontosabb publikációk: „körültapogatni a tárgyat néhány szememmel”. Nemes Nagy Ágnes tárgyias versei és Mészöly Miklós *Film* című regénye közötti analógiák.

In: „*folyékony szobor vagy szilárd szökőkút*”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról* (PIM, 2017. 372–382); Mészöly Miklós publikációs jelenléte és recepciója a Hídban. In: *Mozgalom, kultúraformálás, irodalmi gondolkodás. Tanulmányok a Híd történetéből* (Forum–VMMI, 2014, 119–124). A Fialat Írók Szövetségének tagja. Díjak, ösztöndíjak: 2. helyezés a *Híd* 2012. évi kritika-, esszé- és tanulmánypályázatán; Schöpflin Aladár Alkotói Támogatás (2017).

Patócs László (1986) 2017-től az újvidéki *Híd* folyóirat főszerkesztője. 2011 és 2014 között tanársegéd az Újvidéki Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén, irodalomelméleti és -történeti tárgyak gyakorlatvezetője, elvégezte a Kar irodalomtudományi doktori tanulmányait. Kutatási területei: modern magyar irodalomtörténet, kortárs magyar irodalom. Az Újvidéki Rádió munkatársa, *Szempont* című kulturális műsorának szerkesztője. Fontosabb publikációk: *Vezeti a népet* (kisregény, Forum, 2019); *Emotív helyzetnarratívák Háy János prózájában*. In: *Átmenetdiskurzusok. Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok* (RTH Kiadó – Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015, 77–82); *Majtényi Mihály főszerkesztői korszaka (1951–1955)*. In: *Mozgalom, kultúraformálás, irodalmi gondolkodás* (Forum, 2014, 101–108); *Strategije interkulturalnog približavanja u mađarskoj književnosti u Vojvodini*. In: *Susret kultura. Zbornik radova* (Filozofski Fakultet, 2013, 1157–1164). CEEPUS-ösztöndíj (Bécsi Egyetem, 2008).

Pomogáts Béla (1934) irodalomtörténész, az MTA doktora, Széchenyi-díjas (2003). Részt vett az 1956-os forradalomban, amiért 1959–60-ban internálták, s ezt követően csak középiskolai tanárként működhetett. 1965-től nyugdíjazásáig az MTA Irodalomtudományi Intézetében dolgozott, volt a 20. századi osztály vezetője, az intézet igazgatóhelyettese. Volt a *Literatura* című folyóirat főszerkesztője, a *Vigilia*, a *Nyelvünk és Kultúránk*, a *Valóság*, a *Magyar Nemzet* szerkesztőbizottságának tagja. 1995 és 2001 között a Magyar Írók Szövetsége elnökeként működött, 2002 és 2007 között az Illyés Közalapítvány elnöke volt. Főbb művei: huszonhat kötet az erdélyi irodalom történetéről, kezdve az 1968-as *Kuncz Aladár*-monográfiájától a többkötetes, a *Magyar irodalom Erdélyben – irodalmi dokumentumok* sorozatig. Monográfiák: *Déry Tibor* (1974); *Radnóti Miklós* (1977); *Jékely Zoltán* (1986); *Faludy György* (2000). A népi költészetről szóló monográfiája: *A tárgyias költészettől a mitologizmusig. A népi líra irányzatai a két világháború között* (1981). Béládi Miklóssal és Rónay Lászlóval közösen publikálta *A nyugati magyar irodalom 1945 után* (1986) című úttörő munkát. Ugyancsak Béládi Miklóssal közösen *Jelzés a világba – A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai* című forráskiadványt (1988).

Rákai Orsolya (1973) PhD habil., az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, 1999 és 2015 közt a Szegedi Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének oktatója, 2009–10-ben és 2016–17-

ben az Universitát Wien vendégprofesszora. Kutatási területei: 19–20. századi kritika- és médiatörténet, a társadalmi modernség elméletei, kritikai kultúrakutatás, korporeális narratológia és idegensgkutats. Könyvei: *A háló, a halászok és a halak* (Osiris–Gondolat, 2003); *Utazások a Fekete Kirlynvel (rsok írásról és irodalomról)* (Kijárat Kiadó, 2007); *Az irodalomtudós tekintete: az önállósuló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problmai 1780 és 1830 között* (Universitas Kiadó, 2008); *A teljes zenekar. Schöpflin Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége* (EditioPrinceps Kiadó, 2013).

Rónay László (1937–2018) DsC, 1970–1973 a Petőfi Irodalmi Múzeum kzirattri és tudományos osztályának munkatársa, 1973 és 1991 között az MTA Irodalomtudomány Intézetének tudományos főmunkatársa, majd tudományos tanácsadója. 1991–2007 az ELTE egyetemi tanára, haláláig emeritus professzora. F kutatási területe: a *Nyugat* harmadik nemzedéke, a 20. századi magyar katolikus irodalom története, valamint Kosztolányi Dezső s Márai Sándor életműve. 1991 és 1998 között az *j Ember* katolikus hetilap főszerkesztője volt. Fontosabb könyvei: *Az Ezüstkor nemzedéke* (Akadémiai, 1967); *Kosztolányi Dezső* (Gondolat, 1977); *Szabálytalan arcképek* (Szépirodalmi, 1982); *Márai Sándor* (Magvető, 1990 – Akadémiai, 2005); *Erkölcs és irodalom: A magyar irodalom rövid története* (Viglia, 1993); *Mcs László* (Balassi, 1997); *Sk Sándor* (Balassi, 2000); *Isten nem halt meg: A huszadik századi magyar spirituális lra* (Szent István Társulat, 2002); *Szavak szárnyán az g felé: A modern katolikus irodalomszemlélet kezdetei: Kállay Miklós, Sk Sándor, Rónay György s Pilinszky János* (Kairosz, 2012); *A lelkek visszahódítása: Katolikus újjászületés 1890 és 1920 között: Történelmi sszefoglals és szöveggyűjtemény* (Szent István Társulat, 2014); *Márai Sándor jratltnve: Tanulmányok* (Hungarovox, 2016). Fontosabb díjai: József Attila-díj (1992); Arany János-díj (1997); A Magyar Köztársasági rdemrend kiskeresztje (1997); Széchenyi professzori sztndj (1999–2002); Komlós Aladár-díj (2000); Toldy Ferenc-díj (2001); A Magyar Köztársasági rdemrend Tisztikeresztje (2008); Prma-díj (2016).

Sági Varga Kinga (1985) az jvidki Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza. A Forum Könyvkiadó Intézet szerkesztője, a *Hd* folyóirat tanulmnyrovatnak szerkesztője. Fontosabb publikációk: *A válság mentális és kulturális terei Juhász Erzsébet prózájában*. In: Válság és kultúra (Nemzetközi Magyarstgtudomnyi Társaság, 2015, 243–250); *Játék (műfaj)határok nélkül* (Kisepikai szerkezetek Juhász Erzsébet szépírói opusában). In: Irodalomismeret, 2015/3., 69–80; *Az nmemismers szólamai a Hajnali rszsgben*. In: A 12 legszbb magyar vers 6. (Savaria University Press, 2010, 197–203); Tanulmányokat és kritikákat közölt a *Hungarológiai Közleményekben*, a *Hídban*, a *Tiszatájban*, az *j Forrásban*. Soós Kálmán-ösztöndíjas volt (2012–2015).

Széchenyi Ágnes (1957) irodalom- és sajtótörténész. 2007-től az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének főmunkatársa. 2007-ben habilitált, ugyanebben az évben Pulitzer-emlékdíjban részesült. Fontosabb kötetei: *Válasz-antológia 1934–1938* (1986); „Sznobok és parasztok” – *Válasz 1934–1938* (1997); *Hommage a Fejtő Ferenc* (1999); Szegi Pál: *Játék és lelkiismeret: Válogatott írások* (szerk.) (2001); *Menedékház. Sárközi Márta emlékkönyv* (2004); Kornfeld Móric: *Trianontól Trianonig. Tanulmányok, dokumentumok* (szerk.) (2006, angolul 2007); *Lélegzetvétel. Válasz 1946–1949* (2009); *Pályaképek. Művelődéstörténeti tanulmányok a 20. századból* (2019); *Schöpflin Aladár a Vasárnapi Ujságban 1898–1921* (szerk.) (2019).

Szegedy-Maszák Mihály (1943–2016) akadémikus, egyetemi tanár. 1961-től 1981-ig az MTA Irodalomtudományi Intézetének kutatója, 1981-től az ELTE-n a művelődéstörténet, majd a magyar irodalom oktatója, 1994-től az Összehasonlító Irodalomtörténeti Tanszékének tanára, majd doktori iskolájának vezetője, nyugdíjazását követően (2013) pedig professzor emeritusa volt. 1988-tól az Indianai Egyetem (Bloomington), (1991-től: Közép-Eurázsiai Tanulmányok és Összehasonlító Irodalomtörténeti Tanszékének) oktatója, majd 2009-től professzor emeritusa. Számos magyar és külföldi időszaki szakfolyóirat főszerkesztője, illetve szerkesztőségének, tanácsadó testületének tagja volt: *New Literary History*, *Arcadia*, *Hungarian Studies*, *Across Languages and Cultures*, *Protestáns Szemle*, *Filológiai Közlöny*, *Magyar Zene*, *Magyar Tudomány*. Az összehasonlító irodalomtudomány művelőjeként főbb kutatási területei: a 19. és 20. századi, illetve kortárs magyar és angol nyelvű irodalom- és művelődéstörténet, fordítástudomány, irodalomelmélet, irodalom és társművészetek viszonya. Számos kiadvány szerkesztőjeként tevékenykedett: 1994-től a Kalligram Kiadó „Tegnap és Ma” kortárs alkotók monográfiáit megjelentető kötetsorozat, 1996-tól pedig a „Visegrad Books” sorozat főszerkesztője, majd a 2007-ben indult háromkötetes és többszerzős irodalomtörténeti vállalkozás *A magyar irodalom története* egyik főszerkesztője, illetve szerzője volt. 2010-től haláláig a Kosztolányi-életmű kritikai kiadásának egyik vezető kutatója, s a Kalligram Kiadónál megjelenő kötetssorozat főszerkesztője. Idegen nyelven (angol, német, francia) megjelent tanulmányai mellett német és angol nyelvű kötetek szerzője, kiadója volt: *Epoche – Text – Modalität* (Tübingen: Niemeyer, 1999); *Transfer and Translation: Intercultural Dialogues* (Budapest: Books In Print, 2002); *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (Wien: Passagen Verlag, 2004). 2007-től jelent meg korábbi köteteinek írásaiból, illetve azok átdolgozásaiból, s időközben megjelent tanulmányaiból válogató életműkiadása a Kalligram Kiadó gondozásában: *Szó, kép, zene* (2007); *Megértés, fordítás, kánon* (2008); *Kosztolányi Dezső* (2010); *Az újraolvasás kényszere* (2011); *A mű átváltozásai* (2013); *Jelen a múltban múlt a jelenben* (2016). Munkásságáért az alábbi elismerésekben részesült: Alföld-díj (1995); a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje (1997); Széchenyi-díj (2003); Nemes Nagy Ágnes-esszéidíj (2008).

Szénási Zoltán (1975) PhD, 2007 óta az MTA Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa, majd munkatársa. 2010 óta az *Új Forrás* folyóirat szerkesztője, 2011 és 2015 között az *Irodalomismeret* szerkesztője. Fő kutatási területei: Babits Mihály 1916 és 1920 között keletkezett verseinek kritikai kiadása; keresztény hagyomány és 20. századi magyar líra kapcsolata a 20. század elejétől napjainkig, valamint konzervatív kritika és irodalmi modernség viszonyának vizsgálata. Könyvei: *A szavak sokféleségétől a Szó egységéig: Tanulmányok a 20. századi magyar katolikus irodalom történetéből* (Argumentum, 2011); *Párhuzamosok a végtelenben: Tanulmányok, esszék, kritikák* (Új Forrás, 2012); *Vasadi Péter* (Balassi, 2014); *Örökké ég a felhők felett: Tanulmányok* (Savaria University Press, 2016); *Papírforma: Kritikák, esszék a kortárs magyar irodalomról* (Napkút, 2018); *Néma várostrom: Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt* (Universitas, 2018). Díjai: NKA alkotói támogatás (2012–2013 és 2014–2015); Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (2017–2020).

Ternovác Dániel (1992) a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza. Filológusi és magyartanári diplomáját az Újvidéki Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerezte. Kutatási területe: modern magyar irodalom és délszláv–magyar irodalmi kapcsolatok. Fontosabb publikációk: *A NATO-bombázás a vajdasági magyar naplóírás tükrében*. In: *A vajdasági magyarok politikai eszmetörténete és önszerveződése 1989–1999*. L'Hamattan, 2018. 189–201; „Hát, most ők jönnek, nem lesz könnyű” (*Kerékgyártó István: A rendszerváltó*). Híd, 2017/7., 95–98; *Múlt-reprezentáció, narráció, identitás a kortárs szerb filmben*. In: *Ingenia Hungarica III. Tanulmányok a III. Kárpát-medencei Szakkollégiumi Konferenciaelőadásából*. ELTE, Eötvös József Collegium, 2017. 245–255.

Thomka Beáta (1949) irodalomtörténész, az MTA doktora. 1975 és 1991 között az Újvidéki Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén tanársegéd, docens, majd rendkívüli egyetemi tanár. 1985-től az irodalomtudomány doktora. 1991-től a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem tanára, 1993–1995 között ugyanitt tanszékvezető egyetemi docens. 1992–1997 között az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatója, tudományos munkatársa. 1996-tól a JPTE Irodalomtudományi Doktori Programjának vezetője, 1997-től a JPTE egyetemi tanára. 1993-tól az irodalomtudomány kandidátusa, 1995-ben habilitál a szegedi József Attila Tudományegyetemen, 1999-től az MTA doktora. 2001–2003 között a Rijksuniversiteit Groningen vendégtanára. 2002 és 2018 között a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának vezetője. 2009-től a finnországi Jyväskyläi Egyetem díszdoktora. Szerkesztőségi tagság: *Tanulmányok, Új Symposion, Confessio, Ex Symposion, Protestáns Szemle, Jelenkor*. Kutatási területei: narratológia, műfajpoétika, irodalomelmélet, 20. századi magyar

irodalom, komparatív irodalom- és kultúrakutatás. Főbb művei: *Narráció és reflexió* (Újvidék, 1980); *A pillanat formái* (Újvidék, 1986); *Esszéterek, regényterek* (Újvidék, 1988); *Prózatörténeti vázlatok* (Újvidék, 1992); *Áttetsző könyvtár* (Pécs, 1993); *Tolnai Ottó* (Pozsony, 1994); *Mészöly Miklós* (Pozsony, 1995); *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák* (Budapest, 2001); *Glosszárrium* (Debrecen, 2003); *Prózai archívum. Szövegek közti műveletek* (Budapest, 2007); *Déli témák. Kultúrák között* (Zenta, 2009); *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció* (Újvidék, 2012); *Regénytápasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás* (2018). Szerkesztésében jelent meg többek közt *Az irodalom elméletei 1–5.* (Pécs, 1996–1997) és a *Narratívák* (Budapest, 1998–2011) kötet sorozat. Díjak, ösztöndíjak: Sinkó-díj (1986); Soros kutatói ösztöndíj (1991); TEMPUS kutatói ösztöndíj (Amszterdam, 1992); Soros Alkotói Alapítvány Díja (1996–1997); DAAD kutatói ösztöndíj (Berlin, 1997, 2000); Széchenyi Professzori Ösztöndíj (1997–2000); Alföld-díj (1998); József Attila-díj (1998); Év Könyve-díj (2002); Szinnyei Júlia-emlékdíj (2003); Magyar Köztársasági Arany Érdemkereszt (2005); Balassa Péter-díj (2008); Széchenyi-díj (2009); Pro Facultate (2014); Artisjus-díj (2019).

Toldi Éva (1962) PhD, 1984 és 1995 között az újvidéki Forum Könyvkiadó szerkesztője, majd 2002-ig igazgatója. 1984 és 1999 között a *Híd* folyóirat szerkesztője. 2002 és 2008 között a belgrádi Tankönyvkiadó Intézet szerkesztője. 2008-tól az Újvidéki Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének docense, 2017-től egyetemi rendes tanár, 2018-tól a Magyar Tanszék tanszékvezetője. Szerb nyelven is tanít. 2010 óta a *Hungarológiai Közlemények* főszerkesztője. Kötetei: *Herceg János* (monográfia), (Forum, 1993); „Összetartozó neszek” (versről, prózáról), (Forum, 1997); *A múltreprezentáció lehetőségei* (történelembeszélés a mai magyar irodalomban), (Forum, 2008); *Egyetlen történeteink* (tanulmányok, kritikák), (Felsőmagyarország, 2010); *Önértésváltozatok, identitástapasztalatok* (tanulmányok), (zEtna, 2015). Díjai: Sinkó Ervin Irodalmi Díj (1991); Herceg János Irodalmi Díj (1998); a Vajdasági Magyar Akadémiai Tanács Aranybagoly díja (2017).

Tverdota György (1947) irodalomtörténész, egyetemi tanár. Kutatási területe: 20. századi magyar irodalom, József Attila élete és költészete. 1975-től a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa és főmunkatársa, 1981–1985 között tudományos titkára, 1986–1991 között a modern magyar irodalom főosztályvezetője volt. 1986 óta az *Irodalomtörténeti Közlemények* szerkesztőbizottsági tagja. 1991–1994 között a Sorbonne vendégprofesszora. 1991–2003 között a Janus Pannonius Tudományegyetem docense. 2001–2007 között a Magyar Tudományos Akadémia közgyűlési képviselője. 2003–2013 között az Eötvös Loránd Tudományegyetem egyetemi tanára, 2013 óta emeritus professzora. 2003 óta József Attila Társaság elnöke. Néhány fontosabb műve: *Kortársak József Attiláról I.–III.* (1987); *Íhlet és eszmélet* (1987);

A komor föltámadás titka (1998); *József Attila* (1999); *Testet öltött érv. Az értekező József Attila* (Veres Andrással, 2003); *Tizenkét vers. József Attila Eszmélet-ciklusának elemzése* (2004); *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzése* (2005); „szublimálom ösztönöm”. *József Attila-versek elemzése* (2006); *Zord bűnös vagyok, azt hiszem: József Attila kései költészete* (2010). Díjai: A Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztje (2004); Demény Pál-émlékérem (2005); Toldy Ferenc-díj (2005); Pro Literatura díj (2006); Lukács György-díj (2008); Artisjus-díj (2011).

Utasi Csaba (1941–2010) irodalomtörténész, kritikus, fordító, szerkesztő. 1965–1972 között a Forum Könyvkiadó szerkesztője volt. 1972–1984 között az Újvidéki Egyetem magyar tanszékén tanársegéd, 1984–1990 között docens, 1990–1995 között egyetemi rendkívüli tanár, 1995-től egyetemi rendes tanár volt. 1972–1974 között az *Új Symposion* felelős szerkesztője. 1983–1987 között az újvidéki Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének az igazgatója. 1987–1989 között a Bölcsészettudományi Kar dékánhelyetteseként dolgozott. Kutatási területei a vajdasági magyar irodalom, ezen belül is a *Kalanga* történetével, Tolnai Ottó, Ladik Katalin, Gál László és Gulyás József munkáival foglalkozott részletesebben. Jelentősek a magyar szürrealizmusról, Móricz Zsigmondról, Ady Endréről, Tömörkény Istvánról írt tanulmányai. Főbb művei: *Tíz év után* (Forum, 1974); *Vonulni ha illőn* (Forum 1982); *Irodalmunk és a Kalanga* (1984); *Vér és sebek* (Forum, 1994); *Csak emberek. Ötven vers, ötven kommentár* (Forum 2000); *Messze mindentől* (Forum, 2003); *Ráadás* (Forum, 2007). Fontosabb elismerései: Híd-díj (1982), Szenteleky Kornél-díj (1983).

Virág Gábor (1973) a Forum Könyvkiadó Intézet igazgató-főszerkesztője, a *Híd* folyóirat főmunkatársa, a Vajdasági Írók Egyesületének választmányi tagja, az *Ex Symposion* szerkesztőbizottsági tagja, 2007–2009-ben az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének oktatója. 1994–1996 az *Új-vidéki Műhely* szerkesztője, 1996–1999 a *Symposion* főszerkesztője. Könyvei: *Biciklizéseink Török Zolival* (Aaron Blumm néven, 2011), *Csáth kocsit hajt* (Aaron Blumm néven, 2006), *Dombosi történetek* (Mirnics Gyulával és Szerbhórváth Györggyel, 1998), *Istenfélő ház* (1989). Díjai: Sinkó-díj (1996); Móricz-ösztöndíj (2002); Szirmai-díj (2006); Koncz István Irodalmi Díj és Sziveri-díj (2012).

Virágh András (1982) PhD, az MTA BTK ITI posztdoktori ösztöndíjas tudományos munkatársa, a *reciti* felelős szerkesztője. Kutatási területei: Cholnoky László életműve, századfordulós próza- és sajtótörténet, gothic literature. Könyvei: *Fantasztikum és medialitás. Kísértetek és írásnyomok a magyar prózában Nagy Ignáctól Szerb Antalig* (2018); *Cholnoky Viktor, a szépirodalom* (2017). Díjai: Móricz-ösztöndíj (2014).

BIBLIOGRÁFIA

A bibliográfia Csáky S. Piroska 2012-ig terjedő gyűjtésén alapul, amely a *Híd* 2012/12-es számának mellékleteként jelent meg *Tanácskozni jó!* címmel. Ezt természetesen kiegészítettük az azóta eltelt évek adataival, de emellett 2012 előttről is számos tételt sikerült pontosítani, illetve bővíteni. Bibliográfiánk ezzel együtt sem mondható teljesnek. Kiindulópontul mi is csak a korabeli meghívókat, műsorfüzeteket, valamint a szakfolyóiratokban megjelent tudósításokat használhattuk, de az ezektől való eltéréseket évtizedek távlatából szinte lehetetlen rekonstruálni. Nyilván előfordult néhányszor, hogy az elhangzott előadásnak egyáltalán nem készült publikált változata, ahogy megesett ennek a fordítottja is, amikor a meghirdetett előadás valamilyen akadályoztatás miatt elmaradt, de az írott verzió mégis napvilágot látott. Arra törekedtünk, hogy a műsorfüzetek minden tételét összekössük egy-egy megjelent, s így ma is elérhető szöveggel, de ez – a fenti anomáliák miatt – nem minden esetben volt lehetséges, különösen azokban az években, amikor nem készült csoportos publikáció. Néhány esetben az életművön belüli azonosítás is kétségeket vetett fel, például amikor a megjelent szöveg könyvfejezet formáját öltötte, és a kötet belső logikájához illeszkedően új címet kapott. Épp ezért lehetőség szerint a folyóirat-megjelenéseket tüntettük fel, könyvfejezetekhez csak „jobb híján” folyamodtunk. Arra is akadt példa, hogy a szerző egy *korábban megírt* tanulmányát gondolta újra és dolgozta át előadássá, s ezért nem élt az új publikálás lehetőségével. Egyes korai évekből nagyon kevés az adatunk, néhol még az előadások pontos címe sem maradt fenn – ilyenkor (Csáky S. Piroska gyakorlatát átvéve) nem bocsátkoztunk bizonytalan becslésekbe a nyomtatott változat azonosítását illetően. Mindezeket figyelembe véve ez a bibliográfia szándékunk szerint az elérhető legjobb közlésben tartalmazza az elhangzott félezernél is több előadás rendelkezésre álló szövegének lelőhelyét, s így kirajzolja azt a hatalmas virtuális antológiát, amelynek a jelen kötet csak szűk nyolc százalékát öleli fel.

AZ ÚJVIDÉKI MAGYAR TANSZÉK ÉS A BUDAPESTI MTA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET MUNKATÁRSAINAK KÖZÖS KONFERENCIÁI

1974–2018

1974

A 20. századi magyar irodalom fő irányjai (Budapest)

- BÁNYAI János 1974. A kritika az avantgard korszakában. In: *Literatura*, 4., 103–109.
- BÉLÁDI Miklós 1974. Avantgard és érték. In: *Literatura*, 4., 86–90.
- BORI Imre 1974. A magyar avantgard irodalomtörténeti helye interpretációjának fő kérdéséhez. In: *Literatura*, 4., 69–74.
- BOSNYÁK István 1974. Polemikus kérdések az avantgardról és kutatásról. In: *Literatura*, 4., 91–95.
- GEROLD László 1974. Szempontok a magyar avantgard dráma tárgyalásához. In: *Literatura*, 4., 110–116.
- ILLÉS László 1974. Az avantgard az időben és a korban. In: *Literatura*, 4., 75–79.
- POMOGÁTS Béla 1974. Népi „primitivizmus” – népi „szürrealizmus”. In: *Literatura*, 4., 96–102.
- SZABOLCSI Miklós 1974. A vita elé. In: *Literatura*, 4., 63–68.
- UTASI Csaba 1974. Avantgard és művészetfejlődés. In: *Literatura*, 4., 80–85.
- VAJDA Gábor 1975. Lukács az avantgardról. In: *Literatura*, 1., 152–156.

1977

A magyar szürrealista irodalom. A magyar szürrealizmus esztétikája és poétikája (Budapest)

- BÁNYAI János 1978. Az „értelmes” szürrealista nyelv. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 9–11.
- BÉLÁDI Miklós 1978. A magyar szürrealizmus esztétikájáról és poétikájáról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 13–32.
- BORI Imre 1978. Adalék a magyar szürrealista líra képvilágának tanulmányozásához. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 33–38.

- GEROLD László 1978. *Az óriáscsecsemő szürrealizmusa*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 39–44.
- POMOGÁTS Béla 1978. Németh Andor mágikus szürrealizmusa. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 45–50.
- SZABOLCSI Miklós 1978. Hozzászólás. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 65–68.
- TAMÁS Attila 1978. Hozzászólás. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 69–73.
- TVERDOTA György 1978. József Attila és a szürrealizmus. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 51–57.
- UTASI Csaba 1978. Az „érzelmi” és a „racionális” logika kölcsönössége Déry Tibor szürrealista költészetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3–4., 59–64.

1978

A magyar szürrealizmus.

Műelemzések a magyar szürrealista irodalom köréből (Újvidék)

- BÁNYAI János 1981. Két dolgozat Szentkuthy Miklós (szürrealista?) regényírásáról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 307–314.
- BÉLÁDI Miklós. *Kassák szürrealizmusáról*
- BORI Imre 1985. *Az Ébredjetek fel! Déry Tibor művészetében*. In: *A Magyar irodalmi avantgárdról (Értekezések, monográfiák 10.)*. Összeállította: Gerold László. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 46–48.
- GEROLD László. *A szürrealista dramaturgia elemei Déry Tibor három művében*
- KENYERES Zoltán. *A fiatal Weöres egy művének bemutatása*
- POMOGÁTS Béla. *Déry Tibor Ébredjetek fel! című versének elemzése*
- SZABOLCSI Miklós. *Komor András novellájának elemzése*
- UTASI Csaba 1982. Adalék Gelléri Andor Endre szürrealizmusának kérdéséhez (A tulipán csapongó fia). In: U. Cs.: *Vonulni, ha illőn*. Forum, Újvidék, 32–41.

1979

A modern magyar irodalom kibontakozása (1932) (Budapest)

- BATA Imre 1980. Veres Péter '32. In: *Literatura*, 3–4., 364–369.
- BORI Imre 1980. Egy antológia és „vidék” (Babits: Új anthológia). In: *Literatura*, 3–4., 335–339.
- GEROLD László 1980. Lehetőség és korlát (Molnár Ferenc: *Valaki*). In: *Literatura*, 3–4., 353–357.

- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1980. Az új írók antológiája (Móricz Zsigmond: *Mai Dekameron*). In: *Literatura*, 3–4., 340–347.
- LICHTMANN Tamás 1980. Pap Károly 1932-ben (*Megszabadítottál a haláltól*). In: *Literatura*, 3–4., 370–375.
- POMOGÁTS Béla 1980. Költő és táj. Avantgard és folklorizáció a fiatal Radnóti Miklós költészetében. In: *Literatura*, 3–4., 358–363.
- UTASI Csaba 1980. Érték és tendencia Móricz Zsigmond *Rokonok* című regényében. In: *Literatura*, 3–4., 348–352.

1980

A magyar szürrealista regény (Újvidék)

- BÁNYAI János 1981. Két dolgozat Szentkuthy Miklós (szürrealista?) regényírásáról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 314–323.
- BÉLÁDI Miklós 1981. *Prae*, avagy regény a regényről. In: *Jelenkor*, 11., 996–1002.
- BODNÁR György 1983. Sőtér István: *Fellegjárás*. In: *Literatura*, 1–4., 388–395.
- BORI Imre 1981. Az ezeregyéjszaka ébren álmodói. Polémikus sorok a magyar szürrealista regényről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 289–293.
- GEROLD László 1981. Egy Mándy-regény és a szürrealizmus. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 359–362.
- KENYERES Zoltán 1981. Alligátor ballada. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 335–358.
- POMOGÁTS Béla 1981. Egy kísérlet anatómiája (Kolozsvári Grandpierre Emil: *Alvajárók*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 325–334.
- THOMKA Beáta 1981. Déry Tibor *Országúton* című regényének szürrealista elemei. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 295–299.
- UTASI Csaba 1981. Búcsúzó varázslat. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 301–306.

1981

Németh László életműve (Budapest)

- BÁNYAI János. *Németh László kettős kritikai értékrendje*
- BATA Imre 1982. Németh László az irodalom hivatásáról. In: *Literatura*, 1., 10–14.
- BÉLÁDI Miklós 1982. Németh László világnézeti filozófiája. In: *Literatura*, 1., 15–19.

- BODNÁR György 1982. Regényiség és retorika az *Irgalomban*. In: *Literatura*, 1., 79–83.
- BORI Imre 1982. Németh László 1981. In: *Literatura*, 1., 3–9.
- ERDÉLYI K. Mihály 1982. Németh László romániai útirajza, különös tekintettel annak román sajtóvisszhangjára. In: *Literatura*, 1., 49–53.
- GEROLD László 1982. A színikritikus Németh László. In: *Literatura*, 1., 62–67.
- HORNYIK Miklós 1982. Németh László metaforái. In: *Literatura*, 1., 95–99.
- KIS PINTÉR Imre 1982. A *Kisebbségben* magyarságképéhez. In: *Literatura*, 1., 35–41.
- KISS Gy. Csaba 1982. Németh László kelet-európai érdeklődésének első szakasza. A *Tanú*-évek Közép-Európa képe. In: *Literatura*, 1., 42–48.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1982. Modellképző epikai sajátságok az *Utolsó kísérletben*. In: *Literatura*, 1., 74–78.
- POMOGÁTS Béla 1982. Németh László és Gulyás Pál. In: *Literatura*, 1., 84–89.
- RÓNAY László 1982. Adalékok Németh László életrajzához. In: *Literatura*, 1., 100–101.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1982. A tanulmányíró Németh László értékrendjéről. In: *Literatura*, 1., 20–34.
- THOMKA Beáta 1982. Németh László regénytípusai. In: *Literatura*, 1., 68–73.
- UTASI Csaba 1982. Adalék Németh László két önéletrajzi esszéregényéhez. In: *Literatura*, 1., 90–94.
- VÁSÁRHELYI Miklós 1982. Németh László publicisztikája a második világháború éveiben. In: *Literatura*, 1., 54–61.

1982

A 20. századi magyar regény fő irányjai (Újvidék)

- BÁNYAI János 1982. Szöveg és elbeszéléselemzés. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 471–482.
- BODNÁR György 1982. A magyar regény megújulási lehetősége: az impresszionizmus. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 427–431.
- BORI Imre 1982. Előre-hátra, jobbra-balra – avagy a magyar regény története a XX. században. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 421–425.
- GEROLD László 1982. Szempontok és reflexiók a regényvonulat problémaköréhez. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 433–438.
- HORNYIK Miklós 1982. Titokfejtők. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 447–455.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1982. A reflektáltság és metaforikusság néhány kérdése a XX. századi magyar regényben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 457–463.

- POMOGÁTS Béla 1982. Az erdélyi történelmi regény (Kós Károly: *Varju nemzetség*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 439–445.
- THOMKA Beáta 1982. A regény öntudata. Tézisek az új magyar regényről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 465–469.

1983

Az elbeszélés nézőpontja a 20. századi történelmi és mítoszregényekben (Budapest)

- BODNÁR György. *Kaffka Margit: Az Arimathiai*
- BORI Imre 1984. Füst Milán és a történelem. In: *Literatura*, 3., 328–334.
- GEROLD László 1984. A Szerb Antal-i változat. In: *Literatura*, 3., 335–339.
- POMOGÁTS Béla 1984. Vitaregény a történelemről (Sánta Ferenc: *Az áruló*). In: *Literatura*, 3., 365–370.
- RÓNAY László 1984. Márai Sándor: *Erősítő*. In: *Literatura*, 3., 359–364.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1984. Nézőpont és értékszerkezet *A véres költőben*. In: *Literatura*, 3., 351–358.
- THOMKA Beáta 1984. Saulus térbeli formája (Mészöly Miklós: *Saulus*). In: *Literatura*, 3., 345–350.
- UTASI Csaba 1984. Kodolányi Boldog Margitja. In: *Literatura*, 3., 340–344.

1984

Beszédhelyzet és epikus perspektíva a harmincas évek magyar regényében (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 1984. Narrativitás és valószerűség. Füst Milán *A feleségem története* című regényének egy értelmezési lehetőségéről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1213–1219.
- BÁNYAI János. *Műfaji szerkezetek és rétegek* (Hevesi András: Párizsi eső)
- BODNÁR György 1984. Policentrikus szerkezet és jelentés a *Fellegjárásban*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1165–1171.
- BORI Imre 1984. Egy regényforma szélsőséges esete (Remenyik Zsigmond: *Búntudat*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1181–1185.
- DÉRCZY Péter 1984. Hagyomány és újítás Németh László *Gyász* című regényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1201–1206.
- GEROLD László 1984. Mert befogad és kitaszít a világ. Az ellentét mint előadástípust meghatározó, regénystrukturáló elem az *Utas és holdvilágban*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1207–1212.
- KÁLMÁN C. György 1984. „Egyszer” és „mindig”. Idő és emlékezés az *Egy polgár vallomásaiban*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1187–1193.

- POMOGÁTS Béla 1984. A számvetés regénye (Bánffy Miklós: *Erdélyi történet*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1177–1180.
- THOMKA Beáta 1984. Az elbeszél monológ. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1195–1199.
- UTASI Csaba 1984. A születésben, halálban egyaránt véletlen élet „képeskönyve”. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1173–1176.

1985

Kosztolányi Dezső regényeinek elemzése (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 1986. A narrátor nézőpont-változatai Kosztolányi novellisztikájában. In: *Literatura*, 1–2., 9–15.
- BODNÁR György 1986. Regény és lélektani regény. In: *Literatura*, 1–2., 3–8.
- BORI Imre 1986. Az Édes Anna egy lehetséges nézőpontjáról. In: *Literatura*, 1–2., 56–60.
- GEROLD László 1986. Konfliktushelyzetek az Édes Annában. In: *Literatura*, 1–2., 61–67.
- JUHÁSZ Erzsébet 1986. A hiány szerepe és jelentése a *Nero, a véres költő* című regényben. In: *Literatura*, 1–2., 68–73.
- KÁLMÁN C. György 1986. A rossz orvos szerkezetének néhány eleme. In: *Literatura*, 1–2., 16–26.
- RÓNAY László 1986. Az Aranysárkányról. In: *Literatura*, 1–2., 49–55.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1986. Körköröség és transzcendencia a *Pacsirta*-ban. In: *Literatura*, 1–2., 27–42.
- THOMKA Beáta 1985. A metafora, az „érzéki ábrázolat”, a sugalmazás narrációja és Kosztolányi korai elbeszélő formái. In: *Üzenet*, 2–3., 93–104.
- UTASI Csaba 1986. A bizonyosságtól a viszonylagossáig. Az *Aranysárkány*. In: *Literatura*, 1–2., 43–48.

1986

Tanácskozás Krúdy és Kosztolányi prózájáról (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 1986. A pastiche mint interpretáció (Márai Sándor: *Szindbád hazamegy*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 329–336.
- BODNÁR György 1986. A „mese”, a novellaciklus és a *Szindbád*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 295–300.
- BORI Imre 1986. Szabó Szindbád élete és halálai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 285–293.

- DÉRCZY Péter 1986. Szindbád és Esti Kornél. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 301–312.
- GEROLD László 1986. A „hűtlen hívség” elve és szerepe az *Esti Kornél*-novellákban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 337–343.
- JUHÁSZ Erzsébet 1986. A *Purgatórium* című Szindbád-regény metaforikus jelentése. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 319–327.
- POMOGÁTS Béla 1986. Két szökés. Nostalgia és ironia a Szindbád-elbeszélésekben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 313–318.
- UTASI Csaba 1986. Az *Esti Kornél* és a viszonylagosság. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 345–349.

1987

Csáth Géza öröksége (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 1987. A szereplő és a hős Csáth Géza novellisztikájában. In: *Literatura*, 4., 417–423.
- BODNÁR György 1987. Konvenciók és új poétikai jelenségek Csáth Géza elbeszélő művészetében. In: *Literatura*, 4., 397–402.
- BORI Imre 1987. Küzdelem a szecesszióval. Egy novella-forma rehabilitációjáért. In: *Literatura*, 4., 367–372.
- DÉRCZY Péter 1987. Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában. In: *Literatura*, 4., 373–382.
- GEROLD László 1987. Bóka László Csáth-könyvéről. In: *Literatura*, 4., 431–436.
- HARKAI VASS Éva 1987. Az azonosság/hasonlóság relációi Csáth Géza novelláiban. In: *Literatura*, 4., 403–410.
- JUHÁSZ Erzsébet 1987. A szecesszió mint formateremtő elv Csáth Géza novelláiban. In: *Literatura*, 4., 383–390.
- POMOGÁTS Béla 1987. Mese és elbeszélés. In: *Literatura*, 4., 391–396.
- RÓNAY László 1987. Csáth Géza és a modern zene. In: *Literatura*, 4., 424–430.
- UTASI Csaba 1987. Létélmény-variációk Csáth Géza műveiben. In: *Literatura*, 4., 411–416.

1988

Tanácskozás Tersánszky Józsi Jenő életművéről (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 1990. Kakuk Marci: a picaro és a buddhista. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 55–67.
- BORI Imre 1990. Műfaja: a vallomás. *A céda és a szűz ürügyén*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 45–48.

- CSÁNYI Erzsébet 1990. A „regényes szívügy” metanyelve. Tersánszky Józsi Jenő: *A margarétás dal*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 49–53.
- DÉRCZY Péter 1990. Az elbeszélő hagyomány átalakítása. Tersánszky Józsi Jenő regényeinek néhány szerkezeti vonásáról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 1–10.
- GEROLD László 1990. Csoda és valóság. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 69–74.
- HARKAI VASS Éva 1990. Elbeszélői eljárások Tersánszky regényeiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 31–38.
- JUHÁSZ Erzsébet 1990. A ceruza mint a cselekvésszövés kettős eszköze (Tersánszky J. Jenő: *Egy ceruza története*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 75–79.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1990. A literarizált eszköztelenség. Személyiség és felhasználás Tersánszky regényírásában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 17–29.
- POMOGÁTS Béla 1990. Vadregény. Jegyzetek Tersánszky irodalomfelfogásához. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 81–85.
- THOMKA Beáta 1990. Tersánszky elbeszélő formái. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 11–15.
- UTASI Csaba 1990. *Viszontlátásra, drága...* In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 39–44.

1989

A magyar irodalomszemlélet a modernség korában (Budapest)

- BODNÁR György. Az induló Nyugat modernségfelfogása és alternatívája
- BORI Imre. Az induló Nyugat és elődei
- DANYI Magdolna. *Pilinszky kritikai fogadtatásának néhány szempontja*
- GEROLD László 1997. Impresszionizmus és modernség Kosztolányi színibírlataiban. In: G. L.: *Legendák és konfliktusok*. Forum, Újvidék, 116–121.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1990. Az új történetiség esélyei. A mai irodalomkutatás szellemi helyzetéről. In: *Alföld*, 3., 82–89.
- POMOGÁTS Béla 1990. Kontinuitás és diszkontinuitás. In: *Tiszatáj*, 5., 92–96.
- RÓNAY László 1991. Sík Sándor irodalomszemlélete. In: *Tiszatáj*, 5., 50–55.
- THOMKA Beáta 1990. A műfajteremtő elvek változásai és a prózakritika. In: *Literatura*, 2., 170–177.

1990

**Szirmairól, születésének századik évfordulóján
(Újvidék)**

- BÁNYAI János 1996. Szirmai Károly és a provincializmus. In: B. J.: *Kisebbségi magyaróra*. Forum, Újvidék, 74–79.
- BODNÁR György. *Szirmai Károly: Ködben*
- BORDÁS Győző. *A Szirmai-művek kiadása a hagyatékápolás szempontjából. A Szirmai-hagyaték rendezése körüli gondok*
- BORI Imre. *Én-novellák*
- GEROLD László 1997. Szirmai Károly első novelláskötete, a *Ködben*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 123–128.
- LÁNCZ Irén 1994. Szirmai Károly nyelvi kifejezésformái. In: L. I.: *Szó, szöveg, jelentés*. Forum, Újvidék, 121–127.
- POMOGÁTS Béla 2009. Irodalom és regionalizmus. Jegyzetek Szirmai Károly irodalmi nézeteihez. In: P. B.: *Régió Európában: Vajdaság*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 182–186.
- RÓNAY László. *Változatok a részvétre. Szirmai Károly utolsó pályaszakasza*
- UTASI Csaba 1994. A lét és nemlét kérdése Szirmai Károly novelláiban. In: U. Cs.: *Vér és sebek*. Forum, Újvidék, 39–44.

1991

**Lélektani és poétikai megújulás a századelő magyar
elbeszélő irodalmában
(Budapest)**

- ANGYALOSI Gergely 1992. Nemi szerepek és poétikai konvenciók (Lovik Károly: *A kertelő agár*). In: *Literatura*, 1., 77–83.
- BÁNYAI János 1996. A regényforma átalakításának nehézségei (Ambrus Zoltán). In: „*Modernnek kell lenni mindenestül*” (?). *Irodalom, ártértelemezés, történetiség*. Szerk. Szigeti Lajos Sándor. Modern Magyar Irodalmi Tanszék, Szeged, 77–83.
- BODNÁR György 1998. A lélektan, a fantasztikum és a regény igazsága. In: B. Gy.: *Jövő múlt időben*. Balassi Kiadó, Budapest, 30–39.
- BORI Imre. *A jellem- és sorskép ábrázolása Jókai Mór A tengerszemű hölgy című regényében*
- DÉRCZY Péter. *A regénytöredék poétikai jellegzetességei* (Krúdy Gyula: Mit látott Vak Béla...)
- GEROLD László 1997. Karinthy Frigyes elbeszélései. Szépprózai változatok a kor kihívásaira In: G. L.: *Legendák és konfliktusok*. Forum, Újvidék, 42–47.
- HARKAI VASS Éva. *A Kosztolányi-novellák lélektaniséga*

- POMOGÁTS Béla 1992. Kísérlet az expresszionista regénnyel (Déry Tibor: *A kéthangú kiáltás*). In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2., 221–224.
- RÓNAY László. *Hasadtlelkű hősök* (Juhász Gyula: Orbán lelke, Harsányi Kálmán: A kristálynézők, Török Gyula: A zöldköves gyűrű)
- UTASI Csaba 1994. Múltba néző modernség. Babits Mihály korai novellái és *A gólyakalifa*. In: U. Cs.: *Vér és sebek*. Újvidék, Forum, 9–15.

1992

Mándy Iván prózája
(Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 1992. A Mándy-próza akusztikája. In: *Kritika*, 12., 22–23.
- BÁNYAI János 1995. „Kis beszédműfajok” az álomregényekben (*Egy ember álma, Álom a színházról*). In: *Tanulmányok 1992–94*. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa. Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Újvidék, 91–98.
- BODNÁR György 1998. Fabulya az utókorban (Mándy Iván: *Fabulya feleségei*). In: B. Gy.: *Jövő múlt időben. Tanulmányok, esszék, kritikák*. Balassi, Budapest, 432–434.
- BORI Imre 1995. Mándy-jelenségek. In: *Tanulmányok 1992–94*. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa. Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Újvidék, 63–69.
- ERDŐDY Edit 1992. Néptelen univerzum. A nyolcvanas évek novellaciklusai. In: E. E.: *Mándy Iván*. Budapest, Balassi, 89.
- GEROLD László 1995. Mándy hangjáték-műfaja. In: *Tanulmányok 1992–94*. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa, Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Újvidék, 99–104.
- HARKAI VASS Éva 1995. Adalékok egy nem létező elbeszéléstipológiához (prózapoétikai eljárások Mándy Iván elbeszéléseiben). In: *Tanulmányok 1992–94*. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa. Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Újvidék, 85–90.
- JUHÁSZ Erzsébet 1995. Beszédhelyzet-változások Mándy Iván *Mi az, öreg?* című művében. In: *Tanulmányok 1992–94*. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa. Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Újvidék, 71–75.
- KÁLMÁN C. György 1992. Mándy kitépett füzetlapjai. In: *Stádium*, 4., 27–32.
- POMOGÁTS Béla 1992. Magányos tömeg. Mándy Iván novelláiról. In: *Stádium*, 4., 33–36.
- RÓNAY László 1992. Mándy Iván tükörcarcai. In: *Stádium*, 4., 37–41.

UTASI Csaba 1995. A belső realitás szövegszervező funkciója. Francia kulcs a *Mi az, öreg?* című regényben. In: *Tanulmányok 1992–94. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa, Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Újvidék, 77–83.*

1993

Juhász Ferenc költészete (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 1993. Juhász Ferenc: *A csönd virága*. In: *Híd*, 11., 808–814.
- BÁNYAI János 1993. Lazán, hűtlenül, pontosan. Juhász Ferenc: *József Attila sírja*, Danilo Kiš fordításában. In: *Híd*, 11., 825–831.
- BATA Imre 1993. Az életmű eddigi záródarabja. In: *Híd*, 11., 871–875.
- BODNÁR György 1993. Mikrokozmosz, életkép és naplóvers (1982–1989). In: *Híd*, 11., 865–870.
- BORI Imre 1993. Fűszál-éposz, avagy tükör a versben. In: *Híd*, 11., 801–807.
- GEROLD László 1993. Juhász Ferenc Latinovits-verse. In: *Híd*, 11., 832–838.
- HARKAI VASS Éva 1993. A látványtól a látomásig. Juhász Ferenc költészetének kép- és motívumvilága. In: *Híd*, 11., 839–844.
- JUHÁSZ Erzsébet 1993. Az anya jelentésrétegei a *Föld alatti lilium* című kötetben. In: *Híd*, 11., 860–864.
- LÁNCZ Irén 1993. A szöösszetételek néhány kérdése Juhász Ferenc költői nyelvén. In: *Híd*, 11., 845–853.
- POMOGÁTS Béla 1993. A *Tékozló ország* szerkezete. In: *Híd*, 11., 815–818.
- RÓNAY László 1993. A költő és a világegyetem. In: *Híd*, 11., 854–859.
- UTASI Csaba 1993. Juhász Ferenc megkérdőjeztettség. In: *Híd*, 11., 819–824.

1994

Mészöly Miklós életműve (Újvidék)

- BÁNYAI János 1995. Vízjel és teória. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 27–34.
- BORI Imre 1995. Devianciák és deviációk, avagy a „lenyűgöző rendhagyás” egy Mészöly-kisregényben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 7–14.
- CSÁNYI Erzsébet 1995. Önidézés és hasonmás szerkezet. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 76–80.
- ERDŐDY Edit 1995. Mészöly színháza. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 22–26.

- FARAGÓ Kornélia 1995. A rejtettségből a nyilvánosságba. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 72–75.
- GEROLD László 1995. Mészöly Miklós drámái, avagy a felvonástól a chipig. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 15–21.
- HARKAI VASS Éva 1995. Történetmondás repedésekkel (*Sutting ezredes tündöklése, Pannon töredék*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 67–71.
- JUHÁSZ Erzsébet 1995. A nyomozás motívuma Mészöly Miklós *Volt egyszer egy Közép-Európa* című kötetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 54–60.
- KAPPANYOS András 1995. Műfajon kívül. Mészöly egysorosai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 61–66.
- POMOGÁTS Béla 1995. Az atléta halála. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 35–40.
- TVERDOTA György 1995. Mészöly Miklós képe a múlttól. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 41–47.
- UTASI Csaba 1995. Jelentéktelen körülmények jelentősége. A *Bolond utazás*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 48–53.

1995

Konrád György munkássága (Budapest)

- BÁNYAI János. *Napló, esszé, regény – a létérzékelés parodikus beszédmódja*
- BORI Imre. *Szociográfia a szociológusról (A látogató)*
- FARAGÓ Kornélia. *Geopoétika, rezgőmozgás*
- GEROLD László. *Írói jelenlét és regényforma*
- HARKAI VASS Éva. *Regényváros. Konrád György városmetaforája*
- KÁLMÁN C. György 2002. Poétikai provokáció a *Kőrában*. In: K. C. Gy.: *Mű- és valódi élvezetek*. Jelenkor, Pécs, 134–140.
- KAPPANYOS András 2000. A kizökkent idő helyretolása. A *látogató* időszervezete. In: *Literatura*, 1., 29–35.
- POMOGÁTS Béla. *Politika és antipolitika*
- VARGA László 2000. A didaktikus tudatregény. In: *Találkozó poétikák. A 70 éves Szili József köszöntése*. Szerk.: Bedecs László. ME BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék–MTA Irodalomtudományi Intézet, Miskolc–Budapest, 157–161.
- VERES András 1996. Fordulat Konrád György írói pályáján (*Kerti mulatság*). In: *Literatura*, 1., 82–88.

1996
Orbán Ottó munkássága
(Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 1997. Dialógus (?) a kritikával. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 77–86.
- BÁNYAI János 1997. Palimpszeszt és palinódia. Orbán Ottó változása – a hetvenes évek. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 16–29.
- BENCE Erika 1997. Orbán Ottó, Csokonai, Berzsenyi. „Végtelen” pillanatok és szerepek a magyar költészet történetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 127–131.
- BODNÁR György 1997. Orbán Ottó esszéi és az irodalomtudomány, avagy: a költő a nyitott kaput döngeti, amelyen egyébként sincs kedve belépni. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 58–64.
- BÓNUS Tibor 1997. „én ejtem a szót, de valaki más beszél” (?) Imitatív formációk Orbán Ottó költészetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 40–51.
- BORI Imre 1997. A Kezdet és a Vég, vagy a szürrealizmustól a szecesszióig. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 11–15.
- CSÁNYI Erzsébet 1997. A profanizálás szerepe Orbán Ottó költészetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 101–105.
- DANYI Magdolna 1997. Kezdjük a „költészettel”. Orbán Ottó *Táncoló Siva* című versének szövegeleméleti elemzéséhez. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 112–126.
- ERDŐDY Edit 1997. „Egyszerre három időben” (Orbán Ottó: *Egy boldog nap*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 106–111.
- FARAGÓ Kornélia 1997. Esszépróza, performativitás. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 65–70.
- GEROLD László 1997. A költő felel. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 71–76.
- HARKAI VASS Éva 1997. Költői műhely: arckép, önarckép, ars poetica. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 52–57.
- JUHÁSZ Erzsébet 1997. Ami túl van az ironikus ellentétezésen. Orbán Ottó költészete a kilencvenes években. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 95–100.
- ODORICS Ferenc 1997. A túldirekt poetikája. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 30–39.
- POMOGÁTS Béla 1997. Tragédia és ironia. Orbán Ottó képe a történelemről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 7–10.
- UTASI Csaba 1997. A költészet hatalma, avagy: egy „megátalkodott klasszicista” fattyúi a „teljes szétrohadás korá”-ban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1–2., 87–94.

1997

**Bodor Ádám munkássága a mai magyar prózairodalomban
(Budapest)**

- ANGYALOSI Gergely 1998. Van-e Gyergyónak éghajlata? Töprengések egy Bodor Ádám-novella kapcsán. In: *Élet és Irodalom*, 42., 8.
- BÁNYAI János 1997. (Nép)mesei források Bodor Ádám novellaírásában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 7–14.
- DOBOSS Gyula 1998. Eltérítések. Bodor Ádám *Kutyaviadatok Dolinán, Rotundán és Dobrinban* című elbeszéléséről. In: *Műhely*, 2., 73–75.
- ERDŐDY Edit. *Bodor Ádám dialógusai*
- FARAGÓ Kornélia 1997. A jelentés térvilága. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 38–43.
- GEROLD László 1997. Utazás (Weisz Gizellával) az időben. *A részleg* – novella és film. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 44–50.
- HARKAI Vass Éva 1997. A *Sinistra* természetrajza. „Kezdetben hányni fogszt tőle, de aztán megszokod”. Groteszk és irónia Bodor Ádám *Sinistra körzet* című regényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 30–37.
- JUHÁSZ Erzsébet 1997. A megfosztottság tablója (Bodor Ádám: *Sinistra körzet*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 24–29.
- POMOGÁTS Béla. *A társadalmi abszurd reális képe. Bodor Ádám elbeszélései*
- POZSVAI Györgyi 1998. Egy írói világ metszete. Két karcolat. *Behavazott lábnymok, Milyen is egy hágó?* In: P. Gy.: *Bodor Ádám*. Kalligram, Pozsony, 62–73.
- UTASI Csaba 1997. A Zangezurtól az Eufráteszig. A Bodor-novellák változatainak néhány tanulsága. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 15–23.

1998

**Krasznahorkai László munkássága
(Újvidék)**

- ANGYALOSI Gergely 1998. Egy metafizikus író. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 7–14. [Továbbá: Egy metafizikus prózaíró {Krasznahorkai László}. In: *Alföld*, 3., 36–41.]
- BÁNYAI János 1998. Ellenszegülés a szövegnek. Kontinuitás és diszkontinuitás Krasznahorkai László prózájában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 81–87.
- BENCE Erika 1998. Párhuzam és párbeszéd. Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája; A Théseus-általános*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 69–74.
- BÓNUS Tibor 1999. Útirajz, önéletírás, irodalom. *Az urgai fogoly retorikája*. In: *Alföld*, 3., 53–64.
- CSÁNYI Erzsébet 1998. Metanarratív jelenségek Krasznahorkai László műveiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 75–79.

- FARAGÓ Kornélia 1998. A térvizonyok nyelve I. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 21–30.
- GEROLD László 1998. A helyzetbe hozás változatai a *Kegyelmi viszonyok* novelláiban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 15–19.
- HARKAI VASS Éva 1998. Negatív teremtménymítosz, profán megváltástörténet. Krasznahorkai László: *Sátántangó*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 55–59.
- KAPPANYOS András 1998. A kizökkentség mint létállapot. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 39–46. [Továbbá: 1999. In: *Alföld*, 3., 42–47.]
- POMOGÁTS Béla 1998. Regény az idő ellen. Az *urgai fogoly* gondolati horizontja. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 61–68.
- TVERDOTA György 1998. Szutyok és periódus. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 31–38. [Továbbá: 1999. In: *Alföld*, 3., 47–53.]
- UTASI Csaba 1998. A létbeli kiszolgáltatottság szövetségsszervező funkciója a *Sátántangó*ban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 47–54.

1999

Nádas Péter munkásságáról (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2000. Nádas és Bergman. In: *Alföld*, 5., 52–57.
- BALASSA Péter 2000. Sors- és bűnértelmezés az *Emlékiratok* könyvében. In: *Alföld*, 5., 35–43.
- BÁNYAI János 2000. Az *Emlékiratok* könyvének (kis) beszédműfajai. A regény építkezésének nyelvi alakzatai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 7–21.
- BODNÁR György 2000. Reflexiók és önreflexiók. Balassa Péter Nádas Péter-monográfiája. In: *Alföld*, 5., 62–68.
- BORI Imre 2000. Nádas Péter regényéről. Feljegyzések. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 22–27.
- ERDŐDY Edit 2000. Nádas Péter újabb kritikáiról. In: *Alföld*, 5., 58–62.
- FARAGÓ Kornélia 2000. A szellemi térélmény narratívái (Nádas Péter: *Emlékiratok* könyve). In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 28–34.
- GEROLD László 2000. A Nádas Péter-i drámai dikciónál. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 35–39.
- HARKAI VASS Éva 2000. Elbeszélésváltozatok. Nádas Péter kisprózája az írói életmű kontextusában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 40–47.
- POMOGÁTS Béla 2000. Mítosz és történelem (Nádas Péter: *Egy családregény vége*). In: *Alföld*, 5., 49–51.
- TVERDOTA György 2000. Körmondat és lassított felvétel. In: *Alföld*, 5., 43–48.
- UTASI Csaba 2000. A létről való beszéd változatai az *Évkönyv*ben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 48–54.

2000
Petri György költészete
(Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2000. A testiség poétikája Petri György lírájában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 49–55. [Továbbá: 2001. In: *Alföld*, 5., 70–75.]
- BÁNYAI János 2000. A poétika csapdája. Petri György és a lírai modernitás vége. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 120–126.
- BENCE Erika 2000. A távolodás irányai és szakaszai. Személyes és művészi kérdésfeltevések Petri György „szerelmi lírája”-ban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 77–82.
- CSÁNYI Erzsébet 2000. A baromlány szituációja. A groteszk pólusai Petri György költészetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 71–76.
- FARAGÓ Kornélia 2000. Létvesztés és versbeszéd. A hagyomány ellenállása. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 29–36.
- GEROLD László 2000. Petritől, Petriről – itt. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 7–19.
- HARKAI VASS Éva 2000. Lezárás három tételben. Petri György költészetének legutolsó szakaszáról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 114–119.
- HÓZSA Éva 2000. Az elmozdítható örök Petri versvilágában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 83–91.
- KAPPANYOS András 2000. „Én itt egész jól”. Én-narrációk Petri költészetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 56–62. [Továbbá: 2001. In: *Alföld*, 5., 58–63.]
- KERESZTURY Tibor 2000. A megművelt végkifejlet. A Petri-életmű utolsó periódusa. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 92–99. [Továbbá: 2001. In: *Alföld*, 5., 75–81.]
- POMOGÁTS Béla 2000. A politikai költészet rehabilitálása. Petri György szamizdat-verseiről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 37–48.
- RÁKAI Orsolya 2000. „Ezért éreztem kényszert arra, hogy mindent kimondjak”. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 63–70. [Továbbá: 2001. A kimondás kényszere. A Petri-vers értelmezéséhez. In: *Alföld*, 5., 64–70.]
- TVERDOTA György 2000. Az út Baudelaire-től Petriig. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 20–28. [Továbbá: 2001. In: *Alföld*, 5., 51–57.]
- UTASI Csaba 2000. Variációk a „történő semmi”-re Petri György kései költészetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 107–113.
- UTASI Csilla 2000. A Magyarázatok... és a Körülírt zuhanás Petri György későbbi költészetének tükrében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 100–106.

2001

**Esterházy Péter munkásságáról
(Budapest)**

- ANGYALOSI Gergely 2002. A tragikum semlegesítése (Esterházy Péter: *Fancsikó és Pinta*). In: *Alföld*, 6., 62–67.
- BÁNYAI János 2001. Térkép Közép-Európáról, repedésekkel. Esterházy-olvasás a *Harmonia caelestis* után. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 7–17.
- CSÁNYI Erzsébet 2001. A megszólalás jelentősége. Esterházy Péter prózája komparatív vetületben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 18–25.
- DOBOS István 2002. Bevezetés az önéletírásba (Bevezetés és önértelmezés. Fogalmak lerombolása és újraalkotása). In: *Alföld*, 6., 79–86.
- FARAGÓ Kornélia 2001. Historizáló szerkezetek, mikrovetületek. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 26–32.
- GEROLD László 2001. „Minden srég egy kicsit”. Az Esterházy-féle drámai beszédmódról a *Harmonia caelestis* árnyékában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 33–39.
- HARKAI VASS Éva 2001. A *Harmonia caelestis* posztmodern olvasata. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 40–49.
- HÓZSA Éva 2001. Differenciálódások a „kapcsolattörténeti” mozgáspályán. Az Esterházy-olvasásról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 50–60.
- KAPPANYOS András 2002. „Az úgynevezett valóság”. In: *Alföld*, 6., 74–78.
- RÁKAI Orsolya 2002. Kékharisnya-ének. Gondolatok „egy” publicisztikai attitűdről. In: *Alföld*, 6., 67–74.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály 2002. Hagyomány és (újra)értelmezés. Esterházy magyarul és idegen nyelven. In: *Alföld*, 6., 86–94.
- VÁRKONYI Ágnes. „Akkor inkább nádor” – Történeti és művészi valóság Esterházy Péter *Harmonia caelestis*ében

2002

**Kertész Imre munkássága
(Újvidék)**

- ANGYALOSI Gergely 2002. A képtelen individuum regénye. Kertész Imre *Gályanaplója*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 59–66.
- BÁNYAI János 2002. A kudarc, avagy a túlélés narratív formái. A *nyomkereső* és A kudarc. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 121–130.
- BENCE Erika 2002. A beszéd individuális tere (Kertész Imre: *Gályanapló*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 67–71.
- CSÁNYI Erzsébet 2002. Negatív utópia Ivo Andrić és Kertész Imre kisregényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 72–77.

- ERDŐDY Edit 2002. A jövőendő emlékezet kamerája. A *Sorstalanság* mint forgatókönyv. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 23–27.
- FARAGÓ Kornélia 2002. Az idegenség alakzatai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 15–22.
- GEROLD László 2002. Iszapbirkózás. Téma és műfaj Kertész Imre prózaírásában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 101–109.
- HARKAI VASS Éva 2002. A fikció változatai és a determinált identitás Kertész Imre elbeszélő prózájában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 43–51.
- HÓZSA Éva 2002. Felöltött, száműzhető és fölösleges inkognitók. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 78–85.
- KAPPANYOS András 2002. Ami lefordítható, és ami nem. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 94–100.
- POMOGÁTS Béla 2002. Az írói identitás és a történelem katasztrófája. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 52–58.
- RÁKAI Orsolya 2002. „...Mintha tenger jönne”. Részvét, részvétel és kívülmaradás alakzatai a *Kaddisban*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 110–120.
- SZIRÁK Péter 2002. „Ha egyszer megtudhatnám ki és mi vagyok...” Kertész Imre: *Gályanapló*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 28–42.
- UTASI Csaba 2002. „A diadalok könyvének fekete lapja vagyok”. A tanúskodás igénye Kertész Imre műveiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 7–14.
- UTASI Csilla 2002. Az én-tudat Kertész Imre regényírásában és esszéiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 86–93.

2003

Tandori Dezső munkássága (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2004. Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?) (Tandori Dezső: *Vér és virághab*). In: *Alföld*, 5., 69–74.
- BÁNYAI János 2003. Kételkedés és bizonyosság a dalban. Tandori Dezső kései lírája. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 7–20.
- BEDECS László 2004. Mint a madár? A Tandori-drámák önértelmező alakzatai. In: *Alföld*, 5., 63–68.
- CSÁNYI Erzsébet 2003. Az objektív és a konkrét játéka. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 21–26.
- DOBOSS Gyula 2004. A Tandori-művek formáló elveiről. A *Koan III.* elve és a zuhanás-motívum a korai és a legújabb írásokban. In: *Alföld*, 5., 51–56.
- FARAGÓ Kornélia 2003. A kánoníró önszemlélet. Az én „megírhatatlanja” és az idegen szöveg. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 27–34.
- GEROLD László 2003. „...csak a dráma, ott nem volt tehetségem...”. Tandori Dezső színmű-kötetéről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 35–42.

- HARKAI VASS Éva 2003. A Tandori-szonett. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 43–50.
- HÓZSA Éva 2003. Túlmásolás és törlődés Tandori Dezső lírai gondolkodásában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 51–57.
- KAPPANYOS András 2004. Líra és ready-made. In: 2000, 2., 72–76.
- RÁKAI Orsolya 2004. A gyalog helyzetének meghatározhatatlansága. Tandori, a „nomád írás” és a letelepült olvasók. In: *Alföld*, 5., 57–62.
- TVERDOTA György 2004. Csáth, Kosztolányi, Tandori és Vas. In: *Alföld*, 5., 35–41.
- UTASI Csaba 2003. A költői indulás éve. In: *Hungarológiai Közlemények*, 3., 58–65.
- VALASTYÁN Tamás 2004. „Forog szóban a világ”. A műalkotás halála mint a költészet lehetőségfeltétele Tandorinál. In: *Alföld*, 5., 42–51.

2004

Utazás – kultúra – irodalom (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2004. Úti benyomások – egy „impresszionista” kritikus utazásai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 15–24. [Továbbá: 2005. Úti benyomások – egy „impresszionista” kritikus utazásai. In: *Alföld*, 5., 57–64.]
- BÁNYAI János 2004. „A legrövidebb út: egy pont közt”. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 112–117.
- BENCE Erika 2004. A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 55–61.
- BIRCSÁK Anikó 2004. Földhözragadt istenek. Kerényi Károly utazásai Görögországban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 78–85. [Továbbá: 2005. In: *Alföld*, 5., 65–71.]
- CSÁNYI Erzsébet 2004. Az utazás toposza az ókori kalandregényekben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 86–91.
- FARAGÓ Kornélia 2004. Az út-jellegű értésformák. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 25–35.
- GEROLD László 2004. Jövés-menés, avagy utazástoposz drámában (és színházban). In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 104–111.
- H. FUTÓ Hargita 2004. A nő út. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 92–103.
- HARKAI VASS Éva 2004. Utazás térben és időben. A Térey-líra időutazásai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 70–77.
- KAPPANYOS András 2004. Utazás a koponyán belül. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 62–69. [Továbbá: 2005. In: *Alföld*, 5., 43–49.]
- POMOGÁTS Béla 2004. Csédekker Rómában (Cs. Szabó László: *Római muzsika*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 46–54. [Továbbá: 2005. In: *Alföld*, 5., 71–78.]

- RÁKAI Orsolya 2004. Úttalan utak. A kritika lehetőségei. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 36–45. [Továbbá: 2005. Úttalan utak. Tűnődés a kritika lehetőségeiről. In: *Alföld*, 5., 49–57.]
- UTASI Csaba 2004. A félretaposott sarkú cipők látványától a hazugság kultuszáig. Néhány valós és fiktív úti élmény a XX. századi irodalmunkban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 7–14.

2005

Város – kultúra – irodalom (Budapest)

- BÁNYAI János 2005. New Hont fényei és történetei. Grendel Lajos újabb regénytrilógiájáról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 7–15.
- BIRCSÁK Anikó 2006. Szimbólum és allegória. Halálvariációk a városban az *Utas és holdvilág* példáján. In: *Alföld*, 6., 78–86.
- BODNÁR György 2006. Budapest-regények a magyar modernizáció korából. In: *Alföld*, 6., 45–57.
- DÉRCZY Péter. *Az újságíró – a város emblematikus figurája* (Bródy Sándor: A nap lovagja)
- ERDŐDY Edit 2006. „A pesti szín”. Jellegzetes budapesti helyszínek XIX. századi magyar színművekben. In: *Alföld*, 6., 65–71.
- FARAGÓ Kornélia. *A térérzet város-dimenziói*
- FÖLDES Györgyi 2006. „Hegy, folyó, város...”. Város és természet az 1910-es évek magyar avantgárd irodalmában. In: *Alföld*, 6., 58–65.
- GEROLD László 2005. Város, (dráma)irodalom, színház(kultúra). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 16–25.
- HARKAI VASS Éva 2005. Városváltozatok, városszövegek. A városi tér reprezentációi a kortárs magyar lírában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 26–41.
- JUNG Károly. *Adatok az urbán etnológia („városi néprajz”) kérdéséhez*
- POMOGÁTS Béla 2006. Jékely Zoltán Kolozsvára. In: *Alföld*, 6., 87–93.
- SAS Péter. *Kolozsvár ábrázolása Nagy Péter lírai városkalauzában*

2006

Mítosz és irodalom (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2006. A mítosz mint a líra alapanyaga. Tőzsér Árpád lírájáról. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 88–95.
- BÁNYAI János 2006. Mítosz- és hagyományvesztés New Hontban. Grendel Lajos újabb regényei. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 96–106.

- BENCE Erika 2006. Új mítoszok és legendák (Lovas Ildikó: *Kijárat az Adriára*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 116–121.
- BIRCSÁK Anikó 2006. A mítosz mítosza és a regény regénye. Kerényi, Szentku-
thy, Lévi-Strauss. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 78–87.
- DÉRCZY Péter 2006. A „nagy zabálás” mitológiája. Krúdy gasztronómiai tár-
gyú műveiről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 15–23.
- FARAGÓ Kornélia 2006. A mitikus logika és a perszonális mítoszteremtés. Mítosz-
jelenségek az „én” felmutatásában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 31–38.
- FÖLDES Györgyi 2007. A mese mint lélekmitosz Balázs Béla felfogásában. In:
Alföld, 10., 60–71.
- GEROLD László 2006. Mítoszok és drámák a vajdasági magyar irodalomban.
In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 39–47.
- HARKAI VASS Éva 2006. Elvágódás- és szülőföldmítosz Fenyvesi Ottó költé-
szetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 107–115.
- HÓZSA Éva. *Peremmítosz és körülményes elfedések*
- KAPPANYOS András 2006. Az irodalomtörténet mítoszai. In: *Hungarológiai
Közlemények*, 4., 48–54.
- KISS Gábor Zoltán 2006. Frivolitás és irodalomtörténet. Fogalmi és biografikus
mítoszok párhuzamairól. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 55–62.
- POMOGÁTS Béla 2006. Déry Tibor mítoszregénye. In: *Hungarológiai Közlemé-
nyek*, 4., 7–14.
- TOLDI Éva 2006. A rúkmadár fényessége (Láng Zsolt: *Bestiárium Transylva-
niae. Az ég madarai*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 70–77.
- TVERDOTA György 2006. Egy antik faliképre. Mitologikus témák Nádas Péter
műveiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 24–30.
- VIRÁG Gábor 2006. A mítosz felrombolása (Spiró György: *Fogság*). In: *Hunga-
rológiai Közlemények*, 4., 63–69.

2007

Irodalom és tapasztalat (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2008. A politika mint az irodalom tapasztalata. Ignó-
tus és a politika. In: *Alföld*, 6., 61–67.
- BÁNYAI János 2008. Emlékezés és esztétikai tapasztalat a megértésben. In:
Hungarológiai Közlemények, 2., 24–31.
- BENCE Erika 2008. A kastélyban, a tukban és a zöld utcában. A szociokulturális
identitás jelensége Gion Nándor történelmi regényeiben. In: *Hungarológiai
Közlemények*, 2., 55–64.
- DECZKI Sarolta 2008. A szerelem fenomenológiája (Oravecz Imre: *1972. szep-
tember*). In: *Alföld*, 6., 97–104.

- DÉRCZY Péter. *Fikció és tapasztalat Krúdy tényregényeiben*
- FARAGÓ Kornélia 2008. A közösségtapasztalat személyes tartományai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 15–23.
- FÖLDES Györgyi 2008. Valós regény – fiktív napló (Balázs Béla: *Lehetetlen emberek; Napló*). In: *Alföld*, 6., 67–76.
- GEROLD László 2008. „...én tudom, amit tudok...” – avagy színhely és tapasztalat Spiró György drámaiban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 7–14.
- HARKAI VASS Éva 2008. Tájvers és lírai leíráselemek változatai a kortárs magyar lírában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 32–54.
- KAPPANYOS András. *A rét keble és más hazugságok*
- POMOGÁTS Béla 2008. Erdélyi emlékiratok. In: *Alföld*, 6., 57–61.
- RADICS Viktória 2008. A háború mint poétikai fordulat Bosznia-Hercegovinában. In: *Alföld*, 6., 104–111.
- SZÉNÁSI Zoltán 2008. „A belső éden emlékképei”. Rónay György kantátái. In: *Alföld*, 6., 76–83.

2008

Természetírás – természetolvasás. A természeti kód működése a 20. és 21. századi magyar irodalomban (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2009. A „láthatatlan természet” képei. Juhász Ferenc lírája az ötvenes évek első felében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 11–17.
- BÁNYAI János 2009. Bodnár György (1927–2008). In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 7–10.
- BÁNYAI János 2009. Későmodern természetírás. A kép Lator László verseiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 18–26.
- BENCE Erika 2009. Utazás a „cselekvő” természetben. Mészöly Miklós: *Sutting ezredes tündöklése és a XIX. századi történelmi elbeszéléshagyomány*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 73–80.
- DECZKI Sarolta 2009. Térképről lemaradt tájak. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 97–105.
- FARAGÓ Kornélia 2009. A természetírás geokulturális meghatározottsága. Táj és identitáskultúra. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 81–87.
- FÖLDES Györgyi 2009. A festményvászon szálai. Szövegszerűség és képszerűség Czóbel Minka *Pókhálók* című novellájában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 62–72. [Továbbá: In: *Alföld*, 6., 46–54.]
- GEROLD László 2009. Természet a drámában és a színpadon. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 55–61.
- HARKAI VASS Éva 2009. „Örök” természet – változó (lírai) kódok. Természeti kód, természetfiguráció – példák a kortárs magyar líra köréből. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 40–47.

- HERÉDI Károly 2009. Föld, víz, levegő... szar. Természetben innen és túl. (Háy János: *Xanadu*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 122–131.
- KAPPANYOS András 2009. Az objektív lírája. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 48–54.
- POMOGÁTS Béla 2009. Természet, táj, régió. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 27–39.
- RÁKAI Orsolya 2009. Gyalogutak térben, időben. A teremtő természet-olvasás. In: *Alföld*, 6., 71–78.
- SZABÓ Szilvia 2009. Szalma Lajos kertje mint lehetséges Éden-vízió. Természet-vonatkozások Grecsó Krisztián *Tánciskola* című regényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 113–121.
- TOLDI Éva 2009. „Ha összeomlik, gyom virít alóla”. Természetszemlélet Juhász Erzsébet prózájában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 88–96.
- VIRÁG Gábor 2009. Két test között. A test természetes és/vagy kulturális értelmezése. (Lovas Ildikó: *Spanyol menyasszony*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 106–112.

2009

Irodalom és referenciális igazság (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2010. A költő és a szfinx. A valóság-effektus lehetséges funkciói. In: *Alföld*, 7., 41–47.
- BÁNYAI János 2010. Valóságfragmentumok a kortárs magyar lírában (Aczél Géza). In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 1–7.
- BENCE Erika 2009. Többes kötődésben (Vasagyi Mária: *Pokolkerék*). In: *Híd*, 10., 105–111.
- DECZKI Sarolta 2010. A legkülönbözőbb dolgok együttállása. Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*. In: *Alföld*, 7., 84–92.
- FARAGÓ Kornélia. *A fikció referenciális termelékenységé. Referenciális mezők, fikcióképző aktusok*
- FÖLDES Györgyi 2010. „Aki a virágot szereti...” Botanika és metaforika Darvasi László *Virágzabálók* című regényében. In: *Alföld*, 7., 92–100.
- GEROLD László 2010. Sport a drámában, dráma a sportban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 8–16.
- HARKAI VASS Éva 2010. A naplóíró Csáth Géza. In: *Hungarológiai Közlemények*, 4., 17–25.
- KAPPANYOS András 2010. A fordító hazugságai. In: *Alföld*, 7., 100–105.
- POMOGÁTS Béla 2010. Az emlékezet stratégiái. Erdélyi emlékiratok a XX. század második felében. In: *Alföld*, 7., 47–53.

- RADVÁNSZKY Anikó. „Minden annyira kétséges játék a szavakkal.” *Kertész Imre nyelv- és ideológiakritikájának néhány összefüggéséről*
- SZABÓ Szilvia. *Az emlékezet mint a Závada-narratívák intertextuális tudatlansága*
- SZÉCHENYI Ágnes 2010. Szerepkényszer. Visszatérés az irodalmi és politikai nyilvánosságba. Illyés Gyula: *Ebéd a kastélyban* – 1962. In: *Alföld*, 7., 53–68.
- SZÉNÁSI Zoltán 2010. Valóság és művészet viszonya Pilinszky életművében. In: *Alföld*, 7., 68–77.
- TOLDI Éva 2010. Az egyetlen történet labirintusában. Balázs Attila *Kinek Észak, kinek Dél* című regényéről. In: *Forrás*, 6., 91–104.

2010

Intimitás és irodalom (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2011. „Fellebbenteni a nyelv fátylát...”. Bergson és Esterházy. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 1–8.
- BÁNYAI János 2011. „Ne bántsd Velencét”. Az intimitás hatalma (Márai Sándor: *Vendégjáték Bolzanóban*). In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 27–34.
- BERÉNYI Emőke 2011. Üvegcipő és szaténruha. Szexualitás és aszexualitás Gergely Boriska *Varrótűhercegnő* című kisregényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 126–136.
- DECZKI Sarolta 2011. A néma tapasztalat. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 107–116.
- FARAGÓ Kornélia 2011. A szavak „iszonyú érzelmi perspektívája”. Intimitás-értelmezések Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 100–106.
- FÖLDES Györgyi 2011. Vonalak, ha találkoznak. Testek és viszonyok Tóth Krisztina *Vonalkód* című kötetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 18–26.
- GAZSÓ Hargita 2011. Az intimitások intimitása. A magánéleti levélbeszéd kutatásának kérdései. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 81–87.
- GEROLD László 2011. Az intimitás diszkrét bája Molnár Ferenc *Liliomában*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 42–49.
- HARKAI VASS Éva 2011. Intimitás a lírában. Tóth Krisztina költészetéről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 9–17.
- KAPPANYOS András 2011. Pornográfia és prűdéria nálunk és más nemzeteknél. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 88–99.
- PATÓCS László 2011. A kimondatlan poétikája – a néma érzelem. Darvasi László, Kukorelly Endre, Lovas Ildikó prózája. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 117–125.

- POMOGÁTS Béla 2011. Kóborló délután. Dsida Jenő „kutyás” verse. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 50–59.
- SÁGI VARGA Kinga 2011. A történelem az intimitás terében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 35–41.
- SZÉNÁSI Zoltán 2011. Test, beszéd. Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 71–80.
- TOLDI Éva 2011. Érzelembeszéd. Demény Péter *Visszaforgatás* című regényének intimitásaspektusai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 2., 60–70.

2011

Irodalom és tudományos diskurzus (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2012. „mind a ketten az Igazságot kerestük”. Ignotus és a pszichoanalízis mint tudomány. In: *Alföld*, 7., 68–73.
- BÁNYAI János 2012. Az élmények és indulatok „intellektualitással” való megékeztése. Nemes Nagy Ágnes, Lator László. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 117–123.
- DECZKI Sarolta 2012. A mi országunk. Tar Sándor és a szociográfia. In: *Alföld*, 7., 91–97.
- FARAGÓ Kornélia 2012. Az olvasás intoleranciájának kiprovokálása. Tudásjelentések és ideologikus perspektívák Déry Tibor *Felelet* című regényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 161–169.
- FÖLDES Györgyi 2012. „Mióta ismerem a tudományt, [...] azóta hiszek a művészetben.” A természettudományos diskurzus és az esztétikai gondolkodás szerepe Csáth Géza novelláiban. In: *Alföld*, 7., 58–68.
- GEROLD László 2012. „A bűn az, hogy az ember sok a világnak”. A tudomány mint drámai motívum a magyar dramaturgiában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 124–133.
- HARKAI Vass Éva 2012. Időkapu. Történettudomány, történelmi narratíva és fikció Kukorelly Endre prózájában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 141–149.
- KAPPANYOS András 2012. Az egzakt irodalomtudomány kalandja. In: *Alföld*, 7., 46–51.
- PATÓCS László 2012. Gasztro-moralitás és tudományos diskurzus. Parti Nagy Lajos: *Az étkezés ártalmasságáról*. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 134–140.
- POMOGÁTS Béla 2012. Lírai regény – lírai szociográfia (Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér*). In: *Alföld*, 7., 85–91.
- RÁKAI Orsolya 2012. A szubjektivitás tudománya. Alexander Bernát és a művészet leírásának újragondolása a 20. század fordulóján. In: *Alföld*, 7., 51–58.

- SZABÓ Szilvia. *Alteritás és személyes autonómia. Pszichológiai nézetek és morális elvek Rakovszky Zsuzsa VS című regényében*
- SZÉCHENYI Ágnes 2012. „Konzervatív kritika, fejlődő irodalom”. Schöpflin Aladár és Horváth János kapcsolata. In: *Alföld*, 7., 74–85.
- SZÉNÁSI Zoltán 2012. De infima doctrina, avagy a költészet helye a teológiában és a teológia helye a költészetben. In: *Alföld*, 7., 39–45.
- TOLDI Éva 2012. Intertextualitás és történelmi tapasztalat. Egy vajdasági indiánregény tanulságai. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 150–160.

2012

A tárgyi világ poétikája (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2013. „Azén szívemben boldogok a tárgyak”. Nemes Nagy Ágnes tárgyas költészete. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 1–8.
- BÁNYAI János 2013. „Egy-egy váratlanul felragyogó tárgy” Lator László verseiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 48–53.
- DECZKI Sarolta 2013. „Csak ami kell” (Kántor Péter: *Köztünk maradjon*). In: *Alföld*, 7., 46–51.
- FARAGÓ Kornélia 2013. Eltárgyasuló testek – testies tárgyak. Átjárások, dimenzióváltások Darvasi László történeteiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 83–90.
- FÖLDES Györgyi 2013. A test, a tér és a tárgyak. Korporális narratológiai elemzés Tóth Krisztina *Pixel* című kötetéről. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 91–99. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 52–58.]
- GEROLD László 2013. Szövegek, terek és tárgyak. A tárgy mint színházi jel Tolnai Ottó drámaiban. In: *Új forrás*, 5., 56–60.
- HARKAI VASS Éva. *Tárgymotívumok a kortárs magyar lírában*
- KAPPANYOS András 2013. Lefordíthatatlan reáliák. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 21–29. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 23–26.]
- LOSONCZ-KELEMEN Emese 2013. Csak tárgyak maradnak. Tárgyak és személyek kapcsolata Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 110–123.
- PATÓCS László 2013. A tárgyi világ idegenség-narratívái Vas István önéletírásában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 65–73.
- RÁKAI Orsolya 2015. Korporális narratológia és idegenség. Egy kontextuális narratológia továbbgondolása. In: *Irodalomismeret*, 1., 30–39.
- SÁGI VARGA Kinga 2013. A tárgyak jelentésszervező szerepe Bodor Ádám regényeiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 100–109.
- SZÉCHENYI Ágnes 2013. A városi tapasztalat a *Nyugat* első nemzedékének írásaiban, különös tekintettel Babits Mihály *A csengettyűsfüű* című versére. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 37–47.

- SZÉNÁSI Zoltán 2013. A könnyek tárgya. Tárgyiasság és poétika Takács Zsuzsa három kötetében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 54–64. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 39–45.]
- TOLDI Éva 2013. Identitásjelző tárgyak a vajdasági magyar irodalomban. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 9–20.

2013

Az irodalom és a lehetséges világok (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2015. Az elvágódás helye – Füst Milán *Arméniája*. In: *Alföld*, 1., 74–79.
- BÁNYAI János. *Életek, sorsok, történelmi háttérrel*. Oravec Imre regényei
- DECZKI Sarolta 2014. Elveszett és megkerült világok. Rejtő Jenő regénypoétikája. In: *Alföld*, 7., 70–77.
- DOBOSS Gyula 2014. Virtuális és lehetséges elbeszélők a Tandori-bűnregények kompozíciójában. In: *Alföld*, 7., 101–105.
- FARAGÓ Kornélia 2014. Lehetőségverziók Láng Zsolt történeteiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 41–48.
- FÖLDES Györgyi 2014. „Papirosból készült házak”. Cholnoky Viktor szövegvilága. In: *Alföld*, 7., 77–84.
- GEROLD László. Újrahasznosított szövegvilágok a mai magyar drámaírásban
- HARKAI VASS Éva 2014. A Parti Nagy-szövegek „lehetséges világa(i)”. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 34–40.
- HOVÁNYI Márton 2014. Világok közt padnak lenni. Hajnóczy Péter *A pad* című novellájának értelmezése. In: *Alföld*, 7., 89–95.
- KAPPANYOS András 2014. Meddig lehet elmenni? Határjárás Wittgenstein-nel. In: *Alföld*, 7., 58–64.
- PATÓCS László 2014. A prím attribútumai. Én-mintázatok Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényében. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 68–75.
- POMOGÁTS Béla 2014. Déry Tibor „áltörténelmi” regénye: *A kiközösítő*. In: *Alföld*, 7., 84–89.
- RÁKAI Orsolya 2014. Ajánlott lehetőségek. A kontingencia valószínűsítésének lehetőségei az irodalomban. In: *Alföld*, 7., 65–70.
- SÁGI VARGA Kinga 2014. Emlékvilágok Juhász Erzsébet *Gyöngyhalászok* című ciklusában. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 59–67.
- SZÉNÁSI Zoltán 2014. Elhalasztott apokalipszis. Végidővízió és emlékezet Vasadi Péter *Ha az áldozat elszabadul* című művében. In: *Alföld*, 7., 95–101.
- TOLDI Éva 2014. Lehetséges világok Dalos György regényeiben. In: *Hungarológiai Közlemények*, 1., 49–58.

2014
Az irodalom és a kizökkenet világ
(Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2015. Tovább a damaszkuszi úton (Mészöly Miklós: *Saulus*). In: *Híd*, 5., 90–98. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 90–97.]
- BÁNYAI János 2015. A kizökkenet próza. Térey János novelláiról. In: *Híd*, 6., 60–64.
- DANCSÓ Andrea 2015. Változás-narratívák. Závada Pál *Természetes fény* című regényében. In: *Híd*, 6., 89–95.
- DECZKI Sarolta 2015. A zökkenés természetrajza – különös tekintettel Tar Sándor novelláira. In: *Híd*, 5., 107–114. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 97–102.]
- FARAGÓ Kornélia 2015. Egy zavaró motívum poétikai ereje. „Óriási zökkenő” Móricz Zsigmond *Rab oroszlán* című regényében. In: *Híd*, 5., 83–89.
- FÖLDES Györgyi 2015. Aktivizmus és egyéni megváltás. Kádár Erzsébet versei a *Mában*. In: *Híd*, 2015 5., 72–82. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 81–90.]
- GEROLD László 2015. Kompromisszum: eszköz vagy megoldás? Kutakodás Eörsi István drámai opusában. In: *Híd*, 5., 99–106.
- HARKAI Vass Éva 2015. A naplótól a memoárig. Csáth Géza: *Emlékirataim a nagy évről*. Háborús visszaemlékezések és levelek. In: *Híd*, 5., 65–71.
- HOVÁNYI Márton 2015. Mármoros kizökken(t)ések. In: *Alföld*, 7., 75–81.
- KAPPANYOS András 2015. A kizökkenés története. Egy verssor utazása a kultúrában. In: *Híd*, 5., 53–64. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 66–75.]
- NAGY Csilla 2015. Az emberek alkonya. Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötetéről. In: *Híd*, 6., 72–80.
- PATÓCS László 2015. Hiányérzelmek. Emotív kizökkenések Tóth Krisztina prózájában. In: *Híd*, 6., 65–71.
- POMOGÁTS Béla. *Éjjél utáni nyelv. Erdélyi magyar költészet a nyolcvanas évek végén*
- SÁGI VARGA Kinga 2015. Kibillent önazonosságok, kiszámíthatatlan távolságok. Juhász Erzsébet: *Senki sehol soha*. In: *Híd*, 6., 53–59.
- SZÉNÁSI Zoltán 2015. Kis magyar kolon(ial)izmus. Szálinger Balázs *Zalai passió* című művéről. In: *Híd*, 6., 81–88. [Továbbá: In: *Alföld*, 7., 103–108.]

2015
Pénz az irodalomban
(Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2016. Változatok disznófeje – Ady és Baudelaire. In: *Híd*, 6., 57–63.
- BÁNYAI János. *Pénz és szerelem álruhában* (Potozky László: Éles)

- BERÉNYI Emőke 2016. Latrina-perspektíva. Az emésztés mint létmetafora Da-nyi Zoltán *A dögeltakarító* című regényében. In: *Híd*, 7., 112–117.
- DECZKI Sarolta 2016. Lecsókolbász és mignon. Pénz és pénztelenség Barnás Ferenc *A kilencedik* című regényében. In: *Híd*, 7., 118–125.
- FARAGÓ Kornélia 2016. Homológ alakzatok a hiány jelentéstanában (Móricz Zsigmond: *Az asszony beleszól*). In: *Híd*, 6., 82–90.
- FÖLDES Györgyi 2016. A szegény teste mint abjekt Tóth Krisztina, Krasznahorkai László prózájában. In: *Híd*, 7., 135–144.
- GEROLD László 2016. „Gyűjtsd meg!” A pénz mint drámai motívum. In: *Híd*, 7., 95–101.
- HARKAI VASS Éva 2016. Pénz, egzisztenciális státus, életmód kérdésköre a korai modernség művészregényeiben. Ambrus Zoltán, Bródy Sándor és a művészregény. In: *Híd*, 6., 91–98.
- HERÉDI Károly 2016. Nincstelen királyok, nincstelen királylányok. Szegénység-reprezentáció a kortárs magyar gyermekirodalomban. In: *Híd*, 7., 126–134.
- KAPPANYOS András 2016. Lira mint fizetőeszköz. Költészet és pénz paradoxona. In: *Híd*, 6., 125–132.
- NAGY Csilla 2016. „Kérem az előleget!” A megélhetés mintázatai Zs. Nagy Lajos költészetében. In: *Híd*, 7., 145–151.
- PATÓCS László 2016. Monetaristák – az értéknarratíva és a pénzmetaforika. Elbeszélésvetületek Sinkó Ervin *Optimisták* című regényében. In: *Híd*, 6., 74–81.
- RÁKAI Orsolya 2016. A szférák zenéje és a mocskos anyagiak. Az autonóm és heteronóm hierarchia kérdései a 20. század első harmadának hazai irodalmi életében. In: *Híd*, 6., 64–73.
- REICHERT Gábor 2016. Okos Elemér, a „fordított” hozományvadász. Déry Tibor *A talpsimogató* című egyfelvonásosa mint szocreál *Tartuffe*-parafrázis. In: *Élet és Irodalom*, 13., 2016. április 1., 13.
- SÁGI VARGA Kinga 2016. A tenger (határ)értékei két kortárs regényben. In: *Híd*, 7., 102–111.
- SZÉCHENYI Ágnes 2016. Mecénások a 20. századi magyar irodalomban és kultúrában. In: *Híd*, 6., 99–114.
- SZÉNÁSI Zoltán 2016. „A nő és a pénz izgalma”. A kettősségek szerepe Babits Mihály *A golyakalifa* című regényének narrációjában. In: *Híd*, 6., 115–124.

2016

Fiktív és valós topográfiák (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely 2017. Pilinszky alternatív terei. In: *Híd*, 6., 22–28.
- DECZKI Sarolta 2017. Csernobil. In: *Híd*, 6., 66–72.

- FARAGÓ Kornélia 2017. A topografikus identitás. Márai Sándor térvilágai. In: *Híd*, 6., 57–65.
- FÖLDES Györgyi 2017. Transznacionális női terek. Eva Almassy. In: *Híd*, 6., 46–56.
- GAZSÓ Hargita 2017. Önmagunk térbe helyezése. Munk Artúr *Köszönöm addig is...* című önéletrajzi regényéről. In: *Híd*, 6., 96–104.
- HARKAI VASS Éva. *Fiktív és valóságos terek mintázatai. Vidék-, Balkán- és hazafogalmak megjelenítése a kortárs vajdasági magyar irodalomban*
- LADÁNYI István 2017. Enumerációs térlelésítés/térreprezentáció Oravecz Imre *Távozó fa* és Danijel Dragojević *Negdje* című verseskötetében. In: *Híd*, 6., 73–82.
- LOSONCZ-KELEMEN Emese 2017. A fiktív valóság topográfiai aspektusai Térey János verses regényeiben. In: *Híd*, 6., 90–95.
- NAGY Csilla 2017. Térszerkezet és énkoncepció Kukorelly Endre költészetében. In: *Híd*, 6., 83–89.
- PATÓCS László 2017. Ambivalens terek – érzelemjelentések a kortárs vajdasági magyar prózában. In: *Híd*, 6., 105–111.
- REICHERT Gábor 2016. „Jó ember, jó gyerek akar lenni”. Devecseri Gábor *Önkéntes határőr* című elbeszélő költeményéről. In: *Irodalomismeret*, 4., 38–60.
- SZÉCHENYI Ágnes 2017. Fiktív és valóságos társadalmi terek a *Nyugat* kritikusanak és írójának életében. Schöpfung Aladár: *A város* (1908). In: *Híd*, 6., 5–21.
- SZÉNÁSI Zoltán 2017. A vers terei. Textológiai megközelítésben. In: *Híd*, 6., 29–37.
- TERNOVÁČZ Dániel 2017. Valóságkép és történelmi reprezentáció Végel László *Balkáni szépség, avagy Slemil fattyúja* című regényében. In: *Híd*, 6., 112–119.
- WIRÁGH András 2017. Tárcanovellák és elosztóhálózataik a századfordulón. Cholnoky László publikálási praxisa, 4. In: *Híd*, 6., 38–45.

2017

Hagyomány és lelemény (Budapest)

- ANGYALOSI Gergely 2018. A művészi állandó és a művészi változó. A József Attila-próba. In: *Híd*, 6–7., 57–65.
- BUCSICS Katalin 2018. „Finomkodó, selypegő betoldás” vagy „pompás lelemény”? Kosztolányi a nyelvújításról. In: *Híd*, 6–7., 81–95.
- DECZKI Sarolta 2018. A ponyva megújítója: Rejtő Jenő. In: *Híd*, 6–7., 105–112.
- FARAGÓ Kornélia 2018. „Tradíciók fuvarozása nélkül”. A modernitás peremvidéki ellentmondásai. In: *Híd*, 6–7., 96–104.

- FÖLDES Györgyi 2018. Budapesti képek és zsidó hagyomány Mina Loy avantgárd önéletrajzi hosszúversében (*Anglo-Mongrels and the Rose*). In: *Híd*, 6–7., 154–164.
- HARKAI VASS Éva. *Egy modernségkoncepció textuális megvalósulása – és korlátai (Modernségmintázatok a korai Új Symposion lírai gyakorlatában)*
- KAPPANYOS András 2018. Az avantgárd újdonságkultusz paradoxona. In: *Híd*, 6–7., 145–153.
- LADÁNYI István. *Modernségfelfogások a Symposion-mozgalomban*
- LOSONCZ-KELEMEN Emese. *Előkészületek a radikális változásra – a leírás mint a hagyomány megismerése (Márai Sándor: Egy polgár vallomásai)*
- MAJOR Ágnes 2018. Tű és töviskorona. Tolnai Ottó árvacsáthja a kultusz jegyében. In: *Híd*, 6–7., 127–134.
- PATÓCS László. *A hagyomány dilemmái – Domonkos István és a modernség*
- RÁKAI Orsolya 2018. Szövetséges és ellenséges történelem. A „haladó hagyomány” fogalma mint a modernség paradox legitimálásának eszköze. In: *Híd*, 6–7., 135–144.
- SZÉCHÉNYI Ágnes 2018. Provokáció, tréfa, avagy a társadalmi elvárások és ösztönök lírai számbavétele (Heltai Jenő: *Budapesti népdal*). In: *Híd*, 6–7., 113–126.
- SZÉNÁSI Zoltán 2018. A hagyomány mint a magamentség leleménye. Babits *Fortissimójáról* In: *Híd*, 6–7., 66–74.
- TERNOVÁ CZ Dániel. „Új vagyok én itt! (Ezt egyszer már leírtam valahol)” – *Lírai hagyományok és újítások Böndör Pál Finis című verseskötetében*
- WIRÁGH András 2018. Cethal és verstan, avagy röviden a Jónás imája kontextusairól. In: *Híd*, 6–7., 75–80.

2018

Modernizációs minták és kísérletek a magyar irodalomban (Újvidék)

- ANGYALOSI Gergely. *A másság esélye – a női identitás konstrukciója Ignotus Emma-leveleiben*
- BUCSICS Katalin. „Gyorsabban, magasabbra, távolabbra” – *A századforduló műfajtörténeti paragon-jelenségéhez*
- DECZKI Sarolta 2019. Csontig lerágott végnapok. Petri György kései költészetéről. In: *Híd*, 8., 74–82.
- FARAGÓ Kornélia 2019. Az aktivizmus és az ellenreakció. Az *Út* kontextuális viszonyairól. In: *Híd*, 7., 61–73.
- FÖLDES Györgyi 2019. Marionett- és Übermarionett-elképzelések Magyarországon az 1910-es, 1920-as években (Avantgárd és gender-vetület). In: *Híd*, 7., 39–48.

- HARKAI VASS Éva 2019. Reflexív líranyelv és kísérlet. Tandori Dezső költészetéről. In: *Híd*, 7., 117–128.
- HERÉDI Károly 2019. A vajdasági magyar gyerekirodalom kezdetei (1925–1969). In: *Híd*, 7., 102–116.
- KAPPANYOS András 2019. A magyar avantgárd poétikai spektruma – és két későn érkezett ajánlat. In: *Híd*, 7., 74–84.
- KOCSIS Árpád. *Avantgárd a modernitáson túl és az utópián innen?*
- LADÁNYI István 2019. Modernizációs narratívák az *Új Symposion*ban. Elméletek és gyakorlatok. In: *Híd*, 7., 129–141.
- LOSONCZ-KELEMEN Emese 2019. „...a regényhez szükséges a legtotálisabb (lét)forma”. Leírási technikák a 68-as pályázati regényekben. In: *Híd*, 8., 66–73.
- MAJOR Ágnes. *Görbe tükör a lélektanról. Az analitikus értelmezés mint a gúnytárgya Karinthy-nál és Illyés-nél*
- OLÁH Tamás 2019. „Eljutunk még Shakespeare-ig!” A Tanyaszínház első öt évadának (1978–1982) színházi formakereséséről. In: *Híd*, 8., 100–110.
- PATÓCS László. *A jeremiád mint egyenjogúsító diskurzus (Fehér Kálmán: Százpanasz)*
- RÁKAI Orsolya 2019. Haikuk, egysorosok, egyszavasok: az irodalmi megszólalás végső határainak keresése a modern magyar költészetben. In: *Híd*, 8., 57–65.
- RIZSÁNYI Attila 2019. Ujj a születő pulzusán. A magyar neoavantgárd hullámvérése Vajdaságban. In: *Híd*, 8., 93–99.
- SZÉCHENYI Ágnes 2019. A kisváros és a modern város. Az átalakuló Magyarország Schöpflin Aladár észleletének alapján. In: *Híd*, 7., 85–101.
- SZÉNÁSI Zoltán 2019. Politikai modernizációs kísérletek kudarcának költői konzekvenciái Babits Mihály *Szittál-e lassú mérgeket?* című versében. In: *Híd*, 7., 49–60.
- TERNOVÁ CZ Dániel 2019. Hazatérés, újrakezdés, térképváltás. Közép-európai reprezentációs kísérletek az ezredvégen. In: *Híd*, 8., 83–92.
- WIRÁGH András. „*Elvetemedett lelkek elvetemedett írásai...*”. *Borzalom és erotika az első világháború utolsó éveiben.*

*A tematikus konferenciák listája a csoportos megjelenésekkel
1974–2018*

1974. március 19–20. (Budapest): A 20. századi magyar irodalom fő irányai [*Literatura*, 1974/4, 63–116.]
1977. december 5–6. (Budapest): A magyar szürrealista irodalom. A magyar szürrealizmus esztétikája és poétikája [*Hungarológiai Közlemények*, 1978/3–4, 9–73.]
1978. október 10–11. (Újvidék): A magyar szürrealizmus. Műelemzések a magyar szürrealista irodalom köréből
1979. december 11–12. (Budapest): A modern magyar irodalom kibontakozása (1932) [*Literatura*, 1980/3–4, 335–375.]
1980. [1981. január vége] (Újvidék): A magyar szürrealista regény [*Hungarológiai Közlemények*, 1981/3, 289–362.]
1981. november 26–27. (Budapest): Németh László életműve [*Literatura*, 1982/1, 3–101.]
1982. október 13–16. (Újvidék): A 20. századi magyar regény fő irányai [*Hungarológiai Közlemények*, 1982/4, 421–482.]
1983. december 6–7. (Budapest): Az elbeszélés nézőpontja a 20. századi történelmi és mítoszregényekben [*Literatura*, 1984/3, 328–370.]
1984. november 2–3. (Újvidék): Beszédhelyzet és epikus perspektíva a harmincas évek magyar regényében [*Hungarológiai Közlemények*, 1984/4, 1165–1219.]
1985. december (Budapest): Kosztolányi Dezső regényeinek elemzése [*Literatura*, 1986/1–2, 3–73.]
1986. december (Újvidék): Tanácskozás Krúdy és Kosztolányi prózájáról [*Hungarológiai Közlemények*, 1986/4, 285–349.]
1987. december 10–11. (Budapest): Csáth Géza öröksége [*Literatura*, 1987/4, 367–436.]
1988. november 24–25. (Újvidék): Tanácskozás Tersánszky Józsi Jenő életművéről [*Hungarológiai Közlemények*, 1990/1–2, 1–85.]
1989. november 16–17. (Budapest): A magyar irodalomszemlélet a modernség korában
1990. október 18–19. (Újvidék): Szirmairól, születésének századik évfordulóján
1991. október 17–18. (Budapest): Lélektani és poétikai megújulás a századelő magyar elbeszélő irodalmában
1992. október 1–2. (Budapest): Mándy Iván prózája [*Stádium*, 1992/4, 27–41.; *Tanulmányok 1992–94. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa. Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelvi és Irodalomtudományi Intézet, Újvidék*, 63–104.]
1993. szeptember 28–29. (Budapest): Juhász Ferenc költészete [*Híd*, 1993/11, 801–875]

1994. december 17–18. (Újvidék): Mészöly Miklós életműve [*Hungarológiai Közlemények*, 1995/1–2, 7–80.]
1995. december 6. (Budapest): Konrád György munkássága
1996. december 10–11. (Újvidék): Orbán Ottó munkássága [*Hungarológiai Közlemények*, 1997/1–2, 7–131.]
1997. december 4–5. (Budapest): Bodor Ádám munkássága a mai magyar prózairodalomban [*Hungarológiai Közlemények*, 1997/3, 7–50.]
1998. november 24–25. (Újvidék): Krasznahorkai László munkássága [*Hungarológiai Közlemények*, 1998/4, 7–87.; *Alföld*, 1998/3, 36–64.]
1999. december 15–16. (Budapest): Nádas Péter munkásságáról [*Alföld*, 2000/5, 35–68., *Hungarológiai Közlemények*, 2000/3, 7–54.]
2000. december 7–8. (Újvidék): Petri György költészete [*Hungarológiai Közlemények*, 2000/4, 7–126.; *Alföld*, 2001/5, 51–81.]
2001. december 11–12. (Budapest): Esterházy Péter munkásságáról [*Hungarológiai Közlemények*, 2001/3, 7–60.; *Alföld*, 2002/6, 62–94.]
2002. október 18–19. (Újvidék): Kertész Imre munkássága [*Hungarológiai Közlemények*, 2002/2, 7–130.]
2003. december 2–3. (Budapest): Tandori Dezső munkássága [*Alföld*, 2004/5, 35–74.; *Hungarológiai Közlemények*, 2003/3, 7–65.]
2004. november 24–25. (Újvidék): Utazás – kultúra – irodalom [*Hungarológiai Közlemények*, 2004/2, 7–117.; *Alföld*, 2005/5, 43–64, 71–78.]
2005. november 22–23. (Budapest): Város – kultúra – irodalom [*Hungarológiai Közlemények*, 2005/4, 7–41.; *Alföld*, 2006/6, 45–71, 78–93.]
2006. december 5–6. (Újvidék): Mítosz és irodalom [*Hungarológiai Közlemények*, 2006/4, 7–121.]
2007. november 27–28. (Budapest): Irodalom és tapasztalat [*Hungarológiai Közlemények*, 2008/2, 7–64.; *Alföld*, 2008/6, 57–83, 97–111.]
2008. december 8–9. (Újvidék): Természetírás – természetolvasás. A természeti kód működése a 20. és 21. századi magyar irodalomban [*Hungarológiai Közlemények*, 2009/2, 7–131.; *Alföld*, 2009/6, 46–54, 71–78.]
2009. december 8–9. (Budapest): Irodalom és referenciális igazság [*Hungarológiai Közlemények*, 2010/4, 1–25; *Alföld*, 2010/7, 41–47, 84–105.]
2010. november 29–30. (Újvidék): Intimitás és irodalom [*Hungarológiai Közlemények*, 2011/2, 1–136.]
2011. december 6–7. (Budapest): Irodalom és tudományos diskurzus [*Hungarológiai Közlemények*, 2012/1, 117–169.; *Alföld*, 2012/7, 39–97.]
2012. december 3–4. (Újvidék): A tárgyi világ poétikája [*Hungarológiai Közlemények*, 2013/1, 1–73, 83–123; *Alföld*, 2013/7 23–26, 39–58.]
2013. december 9–10. (Budapest): Az irodalom és a lehetséges világok [*Hungarológiai Közlemények*, 2014/1, 34–75.; *Alföld*, 2014/7, 58–105.]
2014. [2015. január 15–16.] (Újvidék): Az irodalom és a kizökkent világ [*Híd*, 2015/5, 53–89, 90–114; 2015/6, 53–95; *Alföld*, 2015/7, 66–108.]

2015. december 9–10. (Budapest): Pénz az irodalomban [*Híd*, 2016/6, 57–132; 2016/7, 95–151.]
2016. december 9–10. (Újvidék): Fiktív és valós topográfiák [*Híd*, 2017/6, 5–119.]
2017. december 5–6. (Budapest): Hagyomány és lelemény [*Híd*, 2018/6–7, 57–164.]
2018. december 13–14. (Újvidék): Modernizációs minták és kísérletek a magyar irodalomban [*Híd*, 2019/7, 37–141; 2019/8, 55–110]

DOKUMENTUMOK

HUNGAROLÓGIAI INTÉZET

Ú J V I D É K

Szám:69

1973.VII.2.

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
Irodalomtudományi Intézetének
Budapest

Hivatkozással intézeteink vezetőinek 1973.III.30-án, IV.4-én és VI.4-én kelt levélváltására valamint a Dr.Bodnár György, Dr.Béládi Miklós és Dr.Pomogats Béla elvtársakkal, az Irodalomtudományi Intézet munkatársaival Újvidéken, 1973. június 26-án tartott megbeszélésére a Hungarológiai Intézet azzal a javaslattal fordul a t.Címhez, hogy szíveskedjék véleményezni s egyetértése esetén megerősíteni együttműködésünk alábbi tervét az 1974-1976. közötti évekre:

1/ A MTA Irodalomtudományi Intézete és a Hungarológiai Intézet 14-14 napi időtartamra továbbra is biztosítja egymás munkatársainak magyarországi ill. jugoszláviai tartózkodását tapasztalatcsere ill. tudományos kutatás céljából. Amennyiben az anyagi lehetőségek megengedik, 1974-től ez az időbeli keret 28-28 napra bővíthető.

2/ A két Intézet elsősorban az alábbi munkaterületeken kívánja folytatni az együttműködést:

- a/ a magyar és a jugoszláviai magyar irodalom viszonyának vizsgálata
- b/ Sinkó Ervin életműve
- c/ az avantgarde problémái
- d/ a magyar és a jugoszláv irodalmak kapcsolatainak vizsgálata

3/ A két Intézet egymás munkatársainak kölcsönösen szállodai elhelyezést, napidíjat és megfelelő munkafeltételeket biztosít a teljes munkaév folyamán.

4/ A két Intézet egymás felkérésére és meghívására egyéb munkaterületeken is együttműködik /tudományos ülésszakok, kiadvány-csere, könyv- és dokumentáció-kölcsönzés, közreműködés egymás folyóiratában stb./

A megállapodás 1974. január 1-én lép életbe.

Fraserlin
ügyvezető igazgató



Székely István
Dr.Székely István a Hungarológiai
Intézet mb. igazgatója

Budapest, 1974. február 13.

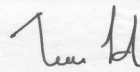
10617/22/73

72/1974.
G. 2/AMTA Társadalomtudományi Főosztály
Kónya Sándor et. főosztályvezető

B u d a p e s t

Tárgy: A XX. századi magyar irodalom fejlődésének fő
irányai c. tudományos tanácskozás /Budapest-
Ujvidék/

Kedves Kónya Elvtárs,

Hivatkozással vonatkozó leveleinkre /1974. január 9. és 16./
valamint telefonbeszélgetésünkre nagyon kérjük, hogy a
mellékletben felsorolt öt ujvidéki kutatót a Főosztály kü-
lönmeghívási keretére meghívassuk.Bori, Bányai, Gerold, Utasi és Vajda kollégák 1974. március
18 és 21 között tartózkodnak Budapesten. Részükre 3 éjszakai
szállást /18, 19, 20 éjszaka/ és 4 napidíjat kérünk. Tekin-
tetül a tanácskozás zsúfolt programjára, az illetékes osz-
tályvezető azt kéri, hogy a Sport szállóban nyerjenek elhe-
lyezést. Három kétágyas szoba elegendő /Bori professzornak
külön szoba kell, a másik négy kutatót két kétágyas szobában
lehet elhelyezni/.Kérésünkre sürgős választ kérünk, hogy a meghívóleveleket
az igazgatóság sürgősen el tudja küldeni.Bene Ede
a Külügyi Titkárság vezetőjemelléklet

1974 márc. 27.

XXXXXXX 451-156

173/74

Kónya Sándor elvtárs
főosztályvezető

MTA Társadalomtudományi Főosztálya
Budapest, I.
Országház u. 30.

Kedves Kónya Elvtárs!

Az újvidéki egyetem Bölcsészettudományi Karának dékánja, az ottani magyar tanszék javaslatára, kétszer 1-hetes időtambra, ~~XXXXXX~~ néhány előadás megtartására meghívta Hankiss Elemér tudományos főmunkatársat, Intézetünk csoportvezetőjét. A fenti időtartamra tartózkodási költségeit a fogadó fél fizeti.

Ugyanakkor a kar dékánja arra is felkérte Hankiss Elemért, hogy Bányai János egy. tanársegéd egyetemi doktori értekezésének megvédésén vállalja el a bizottsági tagságot.

Az Intézet igazgatósága teljes mértékben egyetért Hankiss Elemér kiutazásával és kéri a Társadalomtudományi Főosztályt, hogy részére a szükséges úti okmányokat valamint az útiköltséget Budapest-Ujvidék-Budapest viszonylatban biztosítani szíveskedjék.

A meghívó fél azt kérte, hogy a lehetőségekhez mérten mielőbb kerüljön sor az utazásra.

2 db melléklet

Szabolcsi Miklós
Ugyvezető igazgató



M e g á l l a p o d á s

az újvidéki Hungarológiai Intézet és az MTA
Irodalomtudományi Intézete tudományos együtt-
működéséről

1. A két Intézet kölcsönösen támogatja egymás tudományos kutatómunkáját, elsősorban a magyar irodalom és a délszláv-magyar irodalmi és kulturális kapcsolatok kutatása terén. Ennek megfelelően:
2. A két Intézet évente közös tudományos tanácskozást rendez a magyarországi és a jugoszláviai magyar irodalom XX. századi kérdésköréből.
3. Intézeteink kétévenként felváltva tudományos tanácskozást rendeznek a délszláv-magyar irodalmi és kulturális kapcsolatok tárgyköréből.
4. A kialakult gyakorlatnak megfelelően és a lehetőségektől függően, Intézeteink egyezményes munkatárs-cserét folytatnak és támogatják a magyarországi és jugoszláviai kutatók tanulmányútját. Az egyezményes munkatárs-csere 1974-ben 14-14 napra terjed.
5. A két Intézet rendszeres intézeti kiadvány- és tudományos dokumentáció-cserét folytat.
6. A két Intézet támogatja munkatársai szaktudományos munkáinak kölcsönös közlését és rendszeresen tájékoztatja egymást az érdeklődésre számot tartó rendezvényeiről.
7. A két Intézet technikai /reprográfiai/ segítséget nyújt munkatársai tudományos munkájához, valamint támogatja a könyvtárközi kölcsönzést.

Újvidék, 1974. IV. 26.

A Hungarológiai Intézet nevében

Dr. Vezeli István, intézeti igazgató / Dr. Bogár György, főosztályvezető

Bécs: Irod. Tud. Intézet nevében

Dr. Bogár György, főosztályvezető

13/1980

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETE
BUDAPEST, XI., MÉNESI ÚT 11—13.
Telefon: 268-053, 268-062

Budapest, 1979. október 1.

346/1979.

Magyar Nyelv, Irodalom és Hunga-
rológiai Intézet
Filozofski Fakultet
YU - 21 000 Novi Sad
Njegoseva 1.

Kedves Igazgató Elvtárs,

Az intézeteink között fennálló munkatárs-csere keretében ez év december 13-15 között 3-3 napra Ujvidékre szeretnénk küldeni József Farkas osztályvezetőt és Illés László tudományos főmunkatársat. Kérjük, szíveskedjenek munkatársainkat a szokásos módon fogadni.

Bodnár György főosztályvezető október 14-én és 15-én szeretne megbeszéléseket folytatni Önökkel közös együttműködésünkkel és rendezvényeink előkészítésével kapcsolatban. Kérjük, hogy őt két napi időtartamban szíveskedjenek fogadni.

A munkatárs-csere részünkről fennmaradó 6 napjának felhasználására később teszünk javaslatot.

Együttal értesítjük Önöket, hogy munkatársaikat a Budapesten december 3-6 között megrendezendő "A magyar irodalom helyzete a fasizmus előestéjén" c. közös tanácskozásunkra meghívjuk és a munkatárs-cserénk keretében fogadjuk.

Tisztelettel

frankó
Szabolcsi Miklós
akadémikus
ügyvezető igazgató

Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások
Intézete a magyar szürrealista próza kérdésköréből kívánja
1980. szeptember 29-én és 30-án megrendezni értekezletét a Ti
hagyományos közreműködések segítségével - e rendezvény soros
házigazdájaként. Arra kérlek tehát, hogy képviseljétek a MTA
Irodalomtudományi Intézetét a szokásos 4 főnyi küldöttséggel,
a megmaradt cserenapok, illetve Intézetünk terhére. A jelzett
témakörben természetesen szabadon gazdálkodhattok!

Bor: 64.
18. aug. 1980.
NOVI SAD, Jagodova 1

Bodnár Györgynek

Budapest

Kedves Barátom!

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások
Intézete a magyar szürrealista próza kérdésköréből kívánja
1980. szeptember 29-én és 30-án megrendezni értekezletét a Ti
hagyományos közreműködések segítségével - e rendezvény soros
házigazdájaként. Arra kérlek tehát, hogy képviseljétek a MTA
Irodalomtudományi Intézetét a szokásos 4 főnyi küldöttséggel,
a megmaradt cserenapok, illetve Intézetünk terhére. A jelzett
témakörben természetesen szabadon gazdálkodhattok!

Jó lenne, ha szeptember 28-án érkeznétek és jövetele-
tekről (a résztvevők névsorával) azonnal értesítenétek, hogy
szállást biztosíthassunk!

Abban a reményben, hogy a jelzett dátum Nektek is
alkalmas

köszönt benneteket

Dr. Bori Imre
igazgató

Újvidék, 1980.VIII.18-án.

MEGÁLLAPODÁS

a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete /Ujvidék/ és a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete /Budapest/ tudományos együttműködéséről /1981-1985/

- 1/ A két Intézet kölcsönösen támogatja egymás kutatómunkáját, elsősorban a 20. századi magyar irodalom és a délszláv-magyar irodalmi és művelődéstörténeti kapcsolatok kutatása terén.
- 2/ A két Intézet ennek érdekében évenként felváltva Ujvidéken, illetőleg Budapesten közös tudományos tanácskozást rendez a 20. századi magyar irodalom kérdésköréből /1981, 1983, 1985: Budapest, 1982, 1984: Ujvidék/, illetőleg a délszláv magyar irodalmi és művelődéstörténeti kapcsolatok történetéről /1981, 1983, 1985: Ujvidék, 1982, 1984: Budapest/. A tanácskozások témáját alkalmanként közösen jelölik ki.
- 3/ A két Intézet közösen folytatja Sinkó Ervin irodalmi és publicisztikai hagyatékának összegyűjtését és sajtó alá rendezését. E munkában részt vesz a zágrábi Jugoszláv Tudományos és Művészeti Akadémia Irodalmi és Teatrológiai Intézete is. 1982-ben az MTA Irodalomtudományi Intézete átadja a budapesti Akadémiai Kiadónak "Sinkó Ervin hagyatékából" /munkacim/ című kötet sajtókész kéziratát /megjelenik az Intézet "Irodalom-Szocializmus" sorozatában/. 1981-1985

- 2 -

között folyamatosan folyik Sinkó Ervin levelezésének egybegyűjtése, feldolgozása és sajtó alá rendezése, melynek kiadásáról szintén az MTA Irodalomtudományi Intézete gondoskodik /"Új Magyar Múzeum" sorozat/.

- 4/ A kialakult gyakorlatnak megfelelően az Intézetek egyezményes munkatárs-cserét folytatnak és támogatják országukban a magyarországi, illetőleg jugoszláviai kutatók tanulmányútjait és tudományos kutatómunkáját. Az egyezményes munkatárs-csere 1981-1985 között évenként 28-28 napra terjed. Az Intézetek e keretet a közös tudományos tanácskozásokon való részvételre és a közös munkák előkészítésére, illetőleg a munkatársak kutatómunkájára használják fel.
- 5/ A két Intézet folyóirataiban, illetőleg esetenként külön kiadványként jelenteti meg a közös tudományos tanácskozások anyagát.
- 6/ A két Intézet támogatja munkatársai tudományos munkáinak kölcsönös közlését és rendszeresen tájékoztatja egymást az érdeklődésre számot tartó rendezvényeiről, melyekre esetenként előadóként vagy konzultánsként kölcsönösen meghív intézeti kutatókat.
- 7/ A két Intézet folytatja intézeti kiadvány- és tudományos dokumentáció-cseréjét.

- 3 -

8/ A két Intézet technikai /reprográfiai/ segítséget nyújt munkatársai tudományos munkájához.

U j v i d é k, 1981. január 28.

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete nevében: A Magyar Tudományos Akadémia Magyar Tudományi Intézete nevében:

/Dr. Bori Imre igazgató/

/Dr. Bodnár György főosztályvezető/

TARTALOM

Előszó	5
SZABOLCSI MIKLÓS	
A vita elé	8
BORI IMRE	
A magyar avantgárd irodalomtörténeti helye	14
BÉLÁDI MIKLÓS	
A magyar szürrealizmus esztétikájáról és poétikájáról	20
GEROLD LÁSZLÓ	
Szempontok a magyar avantgárd dráma tárgyalásához	40
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
Az új írók antológiája (Móricz Zsigmond: <i>Mai Dekameron</i>)	53
BÁNYAI JÁNOS	
Két dolgozat Szentkuthy Miklós (szürrealista?) regényírásáról	62
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Az esszéista Németh László értékrendjéről	81
THOMKA BEÁTA	
A regény öntudata (Tézisek az új magyar regényről)	103
RÓNAY LÁSZLÓ	
Márai Sándor: <i>Erőstítő</i>	109
BORI IMRE	
Egy regényforma szélsőséges esete (Remenyik Zsigmond: <i>Bűntudat</i>) ...	116

BODNÁR GYÖRGY

Regény és lélektani regény 121

JUHÁSZ ERZSÉBET

A Purgatórium című Szindbád-regény metaforikus jelentése 127

DÉRCZY PÉTER

Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában 136

HARKAI VASS ÉVA

Elbeszélői eljárások Tersánszky regényeiben 145

POMOGÁTS BÉLA

Kontinuitás és diszkontinuitás 153

UTASI CSABA

Lét és nemlét kérdései Szirmai Károly novelláiban 159

ANGYALOSI GERGELY

Nemi szerepek és poétikai konvenciók (Lovik Károly: *A kertelő agár*) ... 165

BÁNYAI JÁNOS

„Kis beszédműfajok” az álomregényekben (*Egy ember álma*,
Álom a színházról) 172

BODNÁR GYÖRGY

Mikrokozmosz, életkép és naplóvers (1982–1989) 180

CSÁNYI ERZSÉBET

Önidézés és hasonmás szerkezet 186

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Poétikai provokáció a *Kőórán*ban 190

DANYI MAGDOLNA

Kezdjük a „költészettel”. Orbán Ottó *Táncoló Siva* című versének
szövegméleti elemzéséhez 195

ERDŐDY EDIT

Bodor Ádám dialógusainak egy típusáról 207

FARAGÓ KORNÉLIA

- A téviszonyok nyelve (Krasznahorkai László:
Az ellenállás melankóliája)212

BALASSA PÉTER

- Sors- és bűnértelmezés az *Emlékiratok könyvében*231

HÓZSA ÉVA

- Az elmozdítható örök Petri György versvilágában240

RÁKAI ORSOLYA

- Kékharisnya-ének. Gondolatok „egy” publicisztikai attitűdről248

BENCE ERIKA

- A beszéd individuális tere (Kertész Imre: *Gályanapló*)256

TVERDOTA GYÖRGY

- Csáth, Kosztolányi, Tandori és Vas261

HARKAI VASS ÉVA

- Utazás térben és időben. A Térey-líra időutazásai269

FÖLDES GYÖRGYI

- „Hegy, folyó, város...” Város és természet az 1910-es évek
magyar avantgárd irodalmában276

VIRÁG GÁBOR

- A mítosz felrombolása (Spiró György: *Fogság*)285

SZÉNÁSI ZOLTÁN

- „A belső éden emlékképei”. Rónay György *Kantátái*291

TOLDI ÉVA

- „Ha összeomlik, gyom virít alóla”. Természetszemlélet
Juhász Erzsébet prózájában299

SZÉCHENYI ÁGNES

- Szerepkényszer: visszatérés az irodalmi és politikai nyilvánosságba
(Illyés Gyula: *Ebéd a kastélyban* – 1962)306

PATÓCS LÁSZLÓ

- A kimondatlan poétikája – A néma érzelem. Darvasi László,
Kukorelly Endre, Lovas Ildikó prózája 325

POMOGÁTS BÉLA

- Lírai regény – lírai szociográfia
(Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér*) 332

LOSONCZ-KELEMEN EMESE

- Csak tárgyak maradnak
Tárgyak és személyek kapcsolata Nádas Péter *Párhuzamos történetek*
című regényében 339

KAPPANYOS ANDRÁS

- Meddig lehet elmenni? Határjárás Wittgensteinnel 350

SÁGI VARGA KINGA

- Kibillent önazonosságok, kiszámíthatatlan távolságok
(Juhász Erzsébet: *Senki sehol soha*) 358

DECZKI SAROLTA

- Lecsókolbász és mignon
Pénz és pénztelenség Barnás Ferenc *A kilencedik című regényében* 365

TERNOVÁCZ DÁNIEL

- Valóságkép és történelmi reprezentáció Végel László *Balkáni szépség,*
avagy Slemil fattyúja című regényében 372

WIRÁGH ANDRÁS

- Cethal és verstan, avagy röviden a *Jónás imája* kontextusairól 379

HERÉDI KÁROLY

- A vajdasági magyar gyerekirodalom kezdetei (1925–1969) 384

Szerzők 397

Bibliográfia 412

Dokumentumok 449

A kötet megjelenését a Tartományi Művelődésügyi, Tömegtájékoztatási és
Vallási Közösségi Titkárság, a Magyar Nemzeti Tanács,
valamint a Bethlen Gábor Alap támogatta.



Kiadta a Forum Könyvkiadó Intézet.
A kiadásért felel Virág Gábor igazgató.
Recenzensek Bányai Éva, Ilia Mihály és Ladányi István.
Szerkesztő Faragó Kornélia és Kappanyos András.
Kézirat-előkészítő Losonczi-Kelemen Emese.
A fedőlapot Csernik Előd műszaki szerkesztő tervezte.
Készült a Sajnos Nyomdában Újvidéken, 2019-ben.

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141.09(082)

821.511.141(497.11).09(082)

HOSSZMETSZET : Újvidék–Budapest konferenciasorozat / Faragó Kornélia, Kappanyos András (szerk.). – Újvidék : Forum, 2019 (Novi Sad : Sajnos). – 462 p. ; 22 cm

Példányszám 300. – 5–7. p.: Előszó / Faragó Kornélia, Kappanyos András.
– Szerzők: 397–411. p. – Bibliografija uz pojedine radove.

ISBN 978-86-323-1096-4

a) Mađarska književnost – Zbornici b) Mađarska književnost – Srbija – Zbornici

COBISS.SR-ID 332017159